

JEAN-PAUL SARTRE

EL IDIOTA DE LA FAMILIA/1

Gustave Flaubert desde 1821 a 1857

LIBROS
FUNDAMENTALES



EDITORIAL TIEMPO
CONTEMPORÁNEO

Colección

LIBROS FUNDAMENTALES

JEAN-PAUL SARTRE

EL IDIOTA DE LA FAMILIA

GUSTAVE FLAUBERT

DE 1821 A 1857

NR 2247
537
V.I.
FL-30917
a7v1



EDITORIAL TIEMPO CONTEMPORÁNEO
BUENOS AIRES

Título del original:

L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert, de 1821 à 1857

© Editions Gallimard, 1972

Traducción:

PATRICIO CANTO

Revisión técnica:

BEATRIZ SARLO

CARLOS ALTAMIRANO

Tapa:

CARLOS BOCCARDO

Supervisora técnica:

MARAIL MARM



PQ 2249

S37

V. I

CLASIF.

ADQUIS.

FECHA

PROCED.

FL-30919

6 - Marzo - 89

Bertha Arner J.

Donacón

SEGUNDA EDICION

OCTUBRE 1975

IMPRESO EN LA ARGENTINA

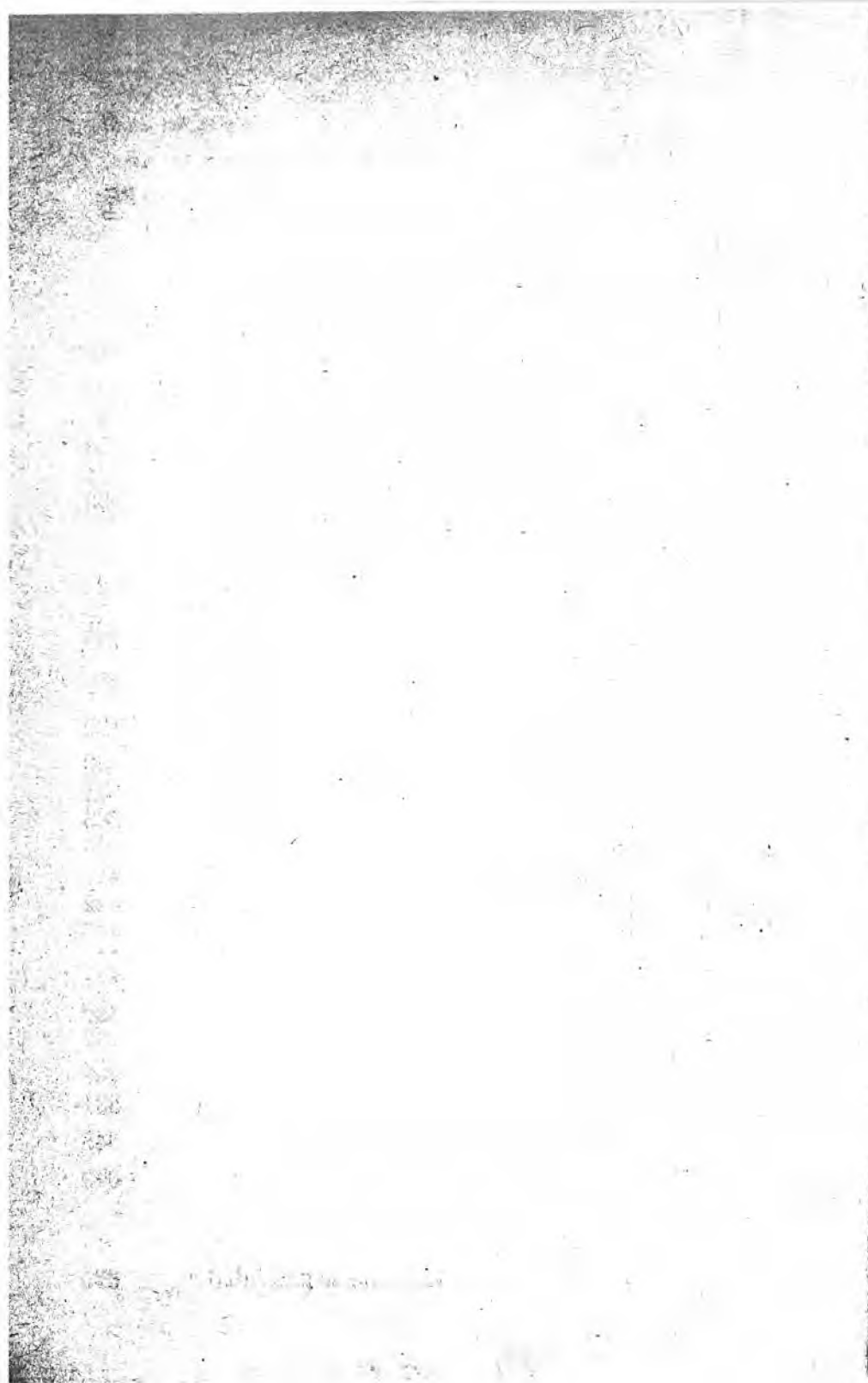
© Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
de todas las ediciones en castellano

EDITORIAL TIEMPO CONTEMPORANEO S.A., 1975

Viamonte 1453 - Buenos Aires

Indice

	Pág.
Prólogo	9
Primera parte	11
La constitución	11
I. Un problema	13
Leer	13
Ingenuidad	17
Explicación por la confianza	20
Ingenuidad y lenguaje	24
Paso a la síntesis progresiva	53
II. El padre	65
III. La madre	86
IV. El hermano mayor	108
V. Nacimiento de un hijo menor	137
VI. Padre e hijo	190
A. Regreso al análisis regresivo	190
B. El vasallaje	351
C. La insuficiencia	383
D. La inferioridad	396
E. La sumisión	411
F. El resentimiento	422
G. El mundo de la envidia	447
VII. Las dos ideologías	479
A. Análisis regresivo	480
B. Síntesis progresiva	497
El cientificismo	497
La otra ideología	531
C. La "tontería" de Gustave	648
1. De la tontería como sustancia	649
a. La ceremonia	
b. El lenguaje	
2. De la tontería como negatividad	679



El idiota de la familia es la continuación de Problemas de método. Su tema: ¿qué podemos saber, hoy, acerca de un hombre? Me pareció que a esta pregunta sólo se puede responder con el estudio de un caso concreto. ¿Qué sabemos, por ejemplo, de Gustave Flaubert? Esto equivale a totalizar las informaciones que disponemos sobre él. Nada prueba en un primer momento que esta totalización sea posible y que la verdad de una persona no sea plural; los informes son de índole muy diferente. Nació en Ruán en diciembre de 1821; ahí tenemos uno. Mucho tiempo después le escribió a su amante: "El arte me horroriza"; ahí tenemos otro. El primero es un hecho objetivo y social, confirmado por documentos oficiales, el segundo, también objetivo si nos atenemos a lo dicho, remite, por su significación, a un sentimiento vivido, y nada decidiremos acerca del sentido y el alcance de ese sentimiento sin haber primeramente establecido si Gustave es, en general, sincero, y si lo es particularmente en esta circunstancia. ¿No corremos el riesgo de desembocar en capas de significaciones heterogéneas e irreductibles? El presente libro intenta probar que la irreductibilidad es sólo aparente y que cada información, puesta en su lugar, se convierte en porción de un todo que se forma incesantemente, y revela, a la vez, su profunda homogeneidad con todas las demás informaciones.

Ocurre que un hombre nunca es un individuo; más valdría llamarlo un universal singular: totalizado y por eso mismo universalizado por su época, la retotaliza al reproducirse en ella como singularidad. Universal por la universalidad singular de la historia humana, y singular por la singularidad universalizante de sus proyectos. reclama ser estudiado de manera simultánea desde los dos extremos. Necesitaremos dar con un método apropiado. En 1958 proporcioné los principios de éste; no repetiré lo que dije entonces. Prefiero mostrar, cada vez que sea necesario, cómo el método se hace en el trabajo mismo a fin de obedecer a las exigencias de su objeto.

Una última palabra: ¿por qué Flaubert? Por tres razones. La primera, completamente personal, hace ya mucho tiempo que dejó de actuar, aunque esté en el origen de mi elección: en 1943, al releer la Correspondencia de Flaubert en la mala edición de Charpentier, sentí que tenía una cuenta que arreglar con él y que para ello debía conocerlo mejor. Desde entonces mi antipatía inicial se trocó en empatía, única actitud requerida para comprender. Por otra parte, Flaubert se ha objetivado en sus libros. Cualquiera lo dirá: "Gustave Flaubert es el autor de Madame Bovary". ¿Cuál es, pues, la relación del hombre con la obra? Hasta ahora, nunca lo dije. Ni nadie, que yo sepa. Veremos que es una relación doble: Madame Bovary es derrota y victoria. El hombre que se pinta en la derrota no es el mismo que ella requiere en su victoria; habrá que comprender qué significa esto. Por último, sus primeras obras y su correspondencia (trece volúmenes publicados) aparecen, según veremos, como la más extraña confianza, la más fácilmente descifrable: creeríamos estar oyendo a un neurótico que habla "al azar" sobre el diván del psicoanalista. Me pareció que para esta difícil prueba era lícito escoger a un sujeto fácil, un sujeto que se entrega cómodamente y sin saberlo. Añado que Flaubert, creador de la novela "moderna", está en el cruce de todos nuestros problemas literarios de hoy.

Y ahora, debemos comenzar. ¿Cómo? ¿Por dónde? Poco importa: se entra en un muerto como Pedro por su casa. Lo esencial es partir de un problema. Corrientemente se habla poco del que yo he elegido. Leamos, sin embargo, este pasaje de una carta a la señorita Leroyer de Chantépie: "A fuerza de trabajo logro acallar mi natural melancolía. Pero el viejo fondo reaparece a menudo, el viejo fondo que nadie conoce, la llaga profunda siempre oculta"¹. ¿Qué quiere decir esto? ¿Puede una llaga ser natural? De cualquier manera, Flaubert nos remite a su protohistoria. Lo que hay que intentar conocer es el origen de esa llaga "siempre oculta" y que se remonta, en todo caso, a su primera infancia. No será, creo, un mal punto de partida.

¹ Croisset, 6 de octubre de 1864.

Primera parte

La constitución

Un problema

LEER

Cuando el pequeño Gustave Flaubert, extraviado, aún "bestial", emerge de la primera infancia, las técnicas lo aguardan. Y los papeles por representar. Comienza el adiestramiento; no sin éxito, al parecer. Nadie nos dice, por ejemplo, que le haya costado caminar. En cambio sabemos que el futuro escritor tuvo tropiezos cuando se trató de la prueba primordial, del aprendizaje de las palabras. Intentaremos ver en seguida si tuvo desde el comienzo dificultades para hablar. Lo seguro es que hizo un triste papel en la otra prueba lingüística, iniciación y rito de tránsito, la alfabetización. Un testigo refiere que el chico aprendió muy tarde sus primeras letras y que quienes lo rodeaban lo tenían por un niño retrasado. Caroline Commanville hace, por su parte, este relato: "Mi abuela enseñó a leer a su primogénito. Quiso hacer otro tanto con el segundo y puso manos a la obra. Junto a Gustave, la pequeña Caroline aprendió rápidamente; él no podía lograrlo y, después de esforzarse sobremanera por comprender aquellos signos que nada le decían, se echaba a llorar a grito pelado. Sin embargo, estaba ávido por conocer y se devanaba los sesos... (poco tiempo después, tío Mignot le lee) en las escenas suscitadas por la dificultad para aprender a leer, el último argumento de Gustave, irrefutable según él, era: «¿Para qué aprender, puesto que tío Mignot me lee?». Pero llegaba el momento de ir al colegio y era necesario aprender a cualquier precio... Gustave se aplicó decididamente y en unos pocos meses alcanzó a los niños de su edad".

Veremos que esa mala relación con las palabras decidió su carrera. Además hay que dar fe, se dirá, a la sobrina de

Flaubert. ¿Por qué no? Vivía en la intimidad de su tío y su abuela; de ésta obtuvo la información. No obstante, la falsa jovialidad de su relato no nos permite darle un crédito total. Caroline poda, expurga, suaviza; por el contrario, si el incidente narrado no le parece comprometedor, lo ácida, violentando el rigor a expensas de la verdad. Basta una sola lectura para encontrar la clave de estas deformaciones dobles y contrarias: la finalidad consiste en agradar sin abandonar el tono de la gente bien.

Volvamos al pasaje que acabo de citar. No nos costará el menor esfuerzo entrever la infancia ingrata de Gustave en su verdad. Se nos dice que el niño lloraba a grito pelado, que estaba ávido por conocer y que su impotencia lo desconsolaba. Luego, muy poco más adelante, se nos muestra a un mal escolar fanfarrón, empecinado en su negativa a aprender: ¿para qué, si tío Mignot lee por mí? ¿Es el mismo Gustave? Sí, pero la primera actitud es provocada por una comprobación que él mismo hace: adversidad de las cosas, incapacidad de su persona. El Otro está allí, naturalmente; es el testigo, el medio constrictivo, la exigencia. Pero no suscita la desazón del pequeño, relación espontáneamente establecida entre los imperativos inanimados del alfabeto y sus propias posibilidades. "Debo, pero no puedo". La segunda actitud supone una relación agonística entre el niño y sus padres. Caroline Commanville nos dice, como al pasar, que se producían escenas; con esto basta. Las escenas no llegaron de pronto. Primero fue el tiempo de la paciencia, luego el de la aflicción y por último el de los reproches. Al principio se recrimina a la naturaleza y después se acusa al pequeño de mala voluntad. Este responde, con fanfarronería, que no siente la necesidad de aprender a leer; pero ya está vencido, entrampado: pretende explicar su negativa a instruirse; por lo tanto, la admite. Los padres no piden más, y todas sus impaciencias están justificadas. La humildad desarmada y el orgulloso despecho que lleva a la víctima a retomar por cuenta propia la mala voluntad de la que falsamente se la acusa son dos reacciones separadas por varios años. Hubo entre los Flaubert cierto malestar cuando Gustave, enfrentado a las primeras tareas humanas, se mostró incapaz de satisfacerlas. Aquel malestar, en aumento día tras día, persistió durante mucho tiempo y se envenenó. Se violentó al niño, y la violencia apenas recordada, pero bien visible, basta para resquebrajar la benignidad del relato. Una extraña confusión de la señora Commanville acentúa nuestra incomodi-

dad: da a entender que Gustave y Caroline Flaubert aprendieron a leer juntos. Ahora bien, Gustave tenía cuatro años más que su hermanita. Suponiendo que la señora Flaubert haya empezado a educarlo hacia los cinco años, quiere decir que la nena, por ese entonces de doce o trece meses de edad, asistía a las lecciones desde su cuna. Los tres hijos de Achille-Cléophas recibieron, pues, de la señora Flaubert, cada cual a su turno, lecciones particulares, el segundo nueve años después que el primogénito hubo aprendido a leer y la tercera cuatro años después de haberlo intentado el segundo por primera vez. Pero he aquí sin embargo, que la señora Commanville nos trae dentro del mismo párrafo, sin que estos intervalos la asusten en absoluto, a sus dos tíos y a su madre. ¿Por qué, puesto que no estudiaron juntos? Leamos bien. La señora Flaubert se convirtió en institutriz del brillante Achille; con Gustave recomienza la experiencia, por la sencilla razón de que sus primeros éxitos la habían convencido de sus dones pedagógicos. Achille debió ser un niño prodigio. Y Caroline, la última en llegar, madre de la narradora, aprendió jugando. Gustave está arrinconado entre esas dos maravillas: inferior por igual a una y otro, hace un mal papel. Como si la señora Commanville se hubiese entregado a esta comparación —que no era obligatoria— para recordarle al público que las insuficiencias del futuro escritor se hallaban ampliamente compensadas por la excelencia de los otros dos hijos. El tío ya era mayor cuando la sobrina vino al mundo; tenía ésta once años cuando apareció Madame Bovary; no importa, también a ella, que sólo vio la continuación del proceso, le parecen inquietantes los primeros años de Gustave; con el retraso aquél y luego con la “crisis de nervios” de la que seguramente oyó hablar cuando aún era muy joven, no necesita más: utilizará esta gloria, pero jamás la deslumbrará. La señora Commanville, cuyo apellido paterno es Hamard, es Flaubert por su madre; hasta en el elogio fúnebre de su tío insiste en recordar su pertenencia a la más reputada familia científica de Normandía. Para salvar el honor de los Flaubert, flanquea a un genio de la imbecilidad de dos buenas personas, de dos cabezas eminentes, verdadera progenitura de sabio. Si ni aun esta señora puede dejar de comparar a los tres niños medio siglo después de los acontecimientos, se adivina sin mayor esfuerzo lo que debió de oír Gustave entre 1827 y 1830. Pero ya tendremos ocasión de insistir detenidamente en tales comparaciones. Se trataba de mostrar que Gustave se encuentra,

debido a su carencia, en el centro de una tensión familiar que no dejará de aumentar antes de haber alcanzado a los "niños de su edad".

¿Es seguro, sin embargo, que el pequeño no aprendió las primeras letras antes de los nueve años? Si quisiéramos creerlo, ¿cómo admitir que Gustave supo escribir tan poco tiempo después, el 31 de diciembre de 1830, esto es, a los nueve años, la asombrosa carta dirigida a Ernest Chevalier de la que tendremos repetida ocasión de volver a hablar? Al releerla, nos sorprende su firmeza: frases concisas y densas, verdaderas; la ortografía es un tanto caprichosa, no más de lo necesario. No hay duda de que el autor domina sus gestos gráficos. Y además le propone a su amigo Ernest "enviarle sus comedias". El pasaje no es muy claro: ¿se trata de piezas ya escritas o de las que piensa escribir cuando Ernest "escriba sus sueños"? En todo caso, la palabra escribir ya tiene para él ese doble sentido que configura toda su ambigüedad: designa a la vez el acto común de trazar palabras sobre una hoja y la singular empresa de componer "escritos". Pensábamos encontrarnos frente a un ex idiota, recién salido de las brumas: nos topamos con un literato. Imposible. Es cierto: un cambio de ambiente, la inteligencia de una educadora, los consejos de un médico, todo puede ayudar a los niños retrasados; les basta con una oportunidad. Y para muchos rezagados el acceso al mundo de la lectura se presenta como una verdadera conversión religiosa, larga, insensiblemente preparada, actualizada de pronto. Pero estos progresos repentinos compensan los atrasos de un año. En rigor, de dos, no más. De creerle a su sobrina, Gustave tenía cuatro o cinco años que recuperar.

No. Analfabeto a los nueve años, el niño estaría demasiado gravemente afectado para concebir siquiera su sprint final. Gustave aprendió a leer en 1828 ó 29, es decir, entre los siete y ocho años. Antes, su retraso no habría inquietado mayormente; después, jamás hubiera podido recuperarlo.

Lo que sí es cierto es que los Flaubert estaban preocupados. Durante mucho tiempo Gustave no pudo captar los vínculos elementales que hacen de dos letras una sílaba y de varias sílabas una palabra. Estas dificultades implicaban otras: ¿cómo contar sin saber leer? ¿Cómo memorizar los primeros elementos de historia y de geografía si la enseñanza sigue siendo oral? Hoy esto no nos inquieta: los métodos son más seguros, y sobre todo se toma al alumno como es. Pero por

aquel entonces había que seguir un orden y el niño debía someterse a él. Así pues, Gustave se hallaba atrasado en todo sentido.

INGENUIDAD

No del todo, sin embargo: tío Mignot le leía, y el muchachito iba compenetrándose de una cultura difusa, ya literaria. Las novelas ejercitaban su imaginación, suministrándole esquemas nuevos, y él aprendía el uso del símbolo. Cuando un niño aun muy pequeño se encarna en Don Quijote, establece en sí mismo, sin saberlo, el principio general de todas las encarnaciones: aprende a encontrarse en la vida de otro, vivir como otro su propia vida. Por desgracia, nada de ello era visible. La índole de lo conquistado —nuevas transparencias, claros del alma, reflejos— era apropiada para multiplicar el número de sus estupores: en todo caso, no lo reducía. Nada supo la señora Flaubert de sus ejercicios. Y la duda comenzó a nacer: ¿no será un idiota Gustave? Encontramos sus temores en el jovial relato de la señora Commanville: "El niño era de un natural tranquilo, meditativo, y de una ingenuidad de la que conservó vestigios durante toda su vida. Mi abuela me ha contado que Gustave se quedaba horas y horas con un dedo en la boca, absorto, con una apariencia casi de tonto. A los seis años, un viejo criado llamado Pierre le decía, por divertirse con sus inocencias y cuando el niño lo fastidiaba: «Anda a ver... a la cocina si estoy allí». Y el niño iba a preguntarle a la cocinera: «Pierre me ha dicho que viniera a ver si estaba aquí». No comprendía que se lo deseara engañar, y ante las risas permanecía pensativo, soñador, entreviendo un misterio".

Texto curioso y embustero; bajo el buen humor de Caroline se abre paso la verdad: Gustave era un simple, de una inverosímil credulidad patológica; con frecuencia caía en largos embotamientos, sus padres escrutaban su rostro y temían que fuese idiota. No es admisible que tales confidencias se hicieran alegremente, con un triunfal desahogo, sería conocer mal a la madre de Gustave: nunca creyó en el genio de su hijo, ni siquiera en su talento. En primer lugar, estas palabras no tenían sentido para ella: viuda de una cabeza eminente, sólo las cabezas eminentes tenían derecho a su estimación. Práctica como era, nada más que a los hombres capaces y tenidos por tales les reconocía talento, pues la

capacidad les permite vender sus servicios al más alto precio. Según esto, debía de apreciar a su hijo mayor más que al menor. Que es probablemente lo que hacía: sin amarlo demasiado. Su corazón se inclinaba hacia el otro, y además tenía algunas dificultades con su nuera. Pero imaginaba que se quedaba en Croisset por deber: Gustave era un enfermo y habría muerto o enloquecido sin los cuidados maternos. Nada más extraño que aquella pareja de solitarios heridos, soterrados por igual lejos de los hombres en la casa de la costa con la pretensión de quedarse allí sólo para socorrer al otro. Pero la helada solicitud de la señora Flaubert muestra qué poco estimaba a su hijo; la idiotez en primer término, la alarma del padre —apaciguada por un momento y luego súbitamente resucitada cuando Gustave cumplió diecisiete años—, los años estériles de París y, para terminar, la crisis de Pont-l'Évêque, la epilepsia, y por último el secuestro voluntario y la ociosidad; todas estas desgracias le parecían atadas por un hilo secreto: algo se había descompuesto en el cerebro del niño, quizá desde el nacimiento: la epilepsia —tal el nombre que se daba a la “enfermedad” de Flaubert— era, en suma, la idiotez permanente. Hablaba gracias a Dios, y razonaba; pero no por ello dejaba de hallarse en la total incapacidad de ejercer un oficio, cosa que se había temido prever desde el sexto año. Escribía, sí, pero tan poco: ¿qué hacía arriba, en su cuarto? Soñaba, se echaba sobre su diván, derribado por un nuevo ataque, o bien recaía en sus viejos embotamientos. Decía que trabajaba en un nuevo monstruo, al que llamaba “la Bovary”; la madre, presintiendo que corría hacia el fracaso, deseaba que nunca terminara la obra. Ningún deseo fue más cuerdo: se dio cuenta de ello cuando se enteró de que aquellos obscenos garabatos iban a deshonorar a la familia y de que el autor sería arrastrado al banquillo de la infamia. La pequeña Caroline Hamard andaba por los doce años: los pormenores que nos cuenta, su abuela se los comunicó durante los años que siguieron al escándalo. Es claro que la viuda tenía la sensación de estar confiándole un secreto doloroso, aprensiones por desgracia confirmadas: “Ya de muy pequeño tu tío nos daba muchas preocupaciones”. La señora Flaubert fue una madre abusiva porque era una viuda engañada: exasperaba la “irritabilidad” de su hijo menor al retomar por cuenta propia, por piedad, todos los juicios que el adorable Esposo había formulado sobre él. Caroline fue su confidente. Gustave sentía una alegría revanchista educando a su sobrina: yo, el forzado del abecedario, educado por mis sufrimientos, le enseño el mundo a esta

niña sin que le cueste una lágrima. Pero la abuela había prevenido contra él a su nieta, quien siguió prevenida hacia él lo que hiciere; incapaz de apreciar a su tío, se aplicó a usarlo antes que a quererlo. Para dar al pasaje citado todo su sentido es necesario ver en él la transcripción en estilo edificante de la malévola charlatanería de dos comadres, una de las cuales es una mujer quejumbrosa que va envejeciendo y la otra una pequeña burguesa que tiene entre doce y quince años y que no es demasiado buena: le sacan el cuero al inquilino del primer piso, una por angustia y a menudo por susceptibilidad herida; la otra, por una incipiente malignidad conformista. Y fue la abuela quien llegó a decir: "Una ingenuidad de la que él ha conservado vestigios". Caroline es incapaz de hacer una reflexión tan justa; por lo demás, para hallar en el adulto, con disfraces diversos, la inocencia del chico es necesario haberla visto uno mismo en su realidad. Viniendo de la señora Flaubert y sostenida por la conocida anécdota, la intención es clara; ese novelista que pretende leer en los corazones no es más que un babieca, un ingenuo que, llegado a su madurez, conservó la excepcional credulidad de su infancia. En cuanto al ejemplo narrado, es sorprendente. A los seis años los niños "normales" no se orientan sin esfuerzo en el espacio y el tiempo; respecto del ser, de su yo, vacilan, y su tierna razón se confunde. Pero será imposible hacerles creer que ese anciano al que están tocando y que les habla, aquí y ahora, esté en ese mismo instante en el otro extremo de la casa. A los seis años, no. Ni a los cinco, y tampoco a los cuatro: si "van a ver a la cocina" es porque no poseen el uso cabal de las palabras, porque han comprendido sólo a medias o porque se lanzan sin escuchar mayormente, por el gusto de correr y quedar sin aliento. En verdad, la unicidad de los cuerpos y sus localizaciones son caracteres simples y manifiestos: y es necesario todo un trabajo del espíritu para reconocerlos, ¿pero, qué hará éste si no interiorizar las síntesis pasivas del exterior? En cambio, el desdoblamiento o la ubicuidad de un ser individualizado son perspectivas del espíritu contradichas por la experiencia cotidiana, y ninguna imagen mental puede apuntarlas. En rigor, estas nociones se caracterizan por su complejidad misma: sólo es dable extraerlas de la desintegración de la identidad, y para concebir esta gemelación de lo idéntico hay que ser adulto y teósofo. Un niño retardado puede conservar durante mucho tiempo una visión confusa de la individualidad localizada, pero no por ello estará más cerca de tales dicotomías: pues aun para imaginar que un individuo se desdobra hay que saber pri-

meramente individualizarlo. ¿De modo que Gustave vendría a ser la excepción? Sería grave: tanto que llega a interrogar a la cocinera y que aun después de su decepción no advierte que se lo ha engañado. Afortunadamente, la regla es rigurosa, como acabo de mostrarlo; y no tolera siquiera la famosa excepción que la confirmaría. En otras palabras, la historia es una invención lisa y llana.

EXPLICACION POR LA CONFIANZA

Este ejemplo de ingenuidad no es más que un símbolo. Caroline halló tranquilizadora la hobería y le dio los últimos toques que necesitaba. ¿Símbolo de qué? De una multitud de pequeños acontecimientos familiares, demasiado "privados" —creía ella— para narrarlos. Tengamos la certeza de que el muchachito, para creerle a su interlocutor, nunca sintió la necesidad de una distorsión mental como ésa: le daban en broma informaciones falsas, pero verosímiles: que sus compañeros de juego no habían llegado —cuando lo esperaban detrás de la puerta—, o que su padre había salido "a hacer visitas" sin llevarlo cuando el médico jefe estaba allí, detrás de él, dispuesto a alzarlo y llevarlo en el coche. Todos los padres son bromistas; burlados en su infancia, les encanta engañar a sus chicos, por pura gracia. Están a mil leguas de sospechar que los perturban. Las pequeñas víctimas deben arreglárselas con sentimientos falsos, que se les atribuye y que ellos interiorizan, y con falsas informaciones, desmentidas al instante o al día siguiente. Son bromas no siempre criminales: el niño crece, se libera a través del cuestionamiento, observa sin indulgencia cómo los mayores se hacen los niños. Pero Gustave queda marcado. La señora Flaubert atribuye a sus ingenuidades una importancia suficiente como para narrarlas a su nieta; pretende que aquella "inocencia" nunca desapareció del todo. ¿Tiene razón Caroline de dar a entender que en el origen de tales ingenuidades está el amor? Desde luego, el pequeño no concibe que los adultos puedan burlarse de él por capricho. Después de todo, Descartes no garantiza de distinta manera nuestro saber: Dios es bueno; por lo tanto, no puede querer engañarnos. Razón valedera. Para Gustave es más que una razón; es un humilde derecho. Siempre ha habido en la confianza una generosidad calculadora: le entrego a usted la niña; corre por su cuenta merecerla.

Y el pequeño, en el impulso de su fervor: ya que usted lo dice, tiene que ser cierto; no me ha traído usted al mundo para burlarse de mí. Con todo, ¿de dónde le viene esta fe tan ingenua? ¿No es también, llevada al extremo, una defensa? ¿O no tiene por lo menos la misión de remplazar algo que se ha perdido o que no ha sido dado, esto es, llenar una laguna? Hay que avanzar con prudencia cuando se trata de una prehistoria y los testimonios son escasos y tramposos. Intentaremos establecer, mediante una descripción seguida de un análisis regresivo, lo que falta. Si lo logramos, trataremos de hallar, mediante una síntesis progresiva, el porqué de esta carencia. No perderemos el tiempo: puesto que esa tenaz ingenuidad expresa en el futuro escritor una mala relación inicial con el lenguaje, nuestra descripción apuntará ante todo a precisarla.

Sí, originalmente, la ingenuidad no es más que una relación con la palabra, ya que por la palabra se comunican estos embustes. Mejor aún: puesto que estos no corresponden a realidad alguna, sólo habría que ver en ellos lexemas: la desgracia del pequeño Gustave es que algo en él le impide captar las palabras como simples signos. Por supuesto, hasta en el caso del niño "normal" se necesita un largo aprendizaje para distinguir el peso material del vocablo, sus adherencias, la intimidatoria presión que ejerce sobre lo "hablado"; en una palabra, para distinguir entre su poder mágico y su puro valor significativo. Pero la ingenuidad de Gustave muestra, ya que persiste, que éste no pudo efectuar ese trabajo hasta el fondo: sin duda, aprende a decodificar el mensaje, pero no a cuestionar su contenido. Se le transmite por el verbo un pensamiento falso; su absurdidad salta rápidamente a la vista, hasta a la del muchachito, y no obstante permanece en él, indiscutida. El sentido se convierte en materia: adquiere su consistencia inerte. No por evidencia: por densidad. La idea, ya espesada, aplasta a la mente que la soporta: es una piedra imposible de levantar y de arrojar. Sin embargo, la enorme masa siguió siendo sentido de parte a parte. La significación —esa transcendencia que sólo es gracias al proyecto que apunta a ella— y la pasividad —puro En-sí, pesadez material del signo— pasan una a la otra: esta pareja de contrarios se interpenetran en lugar de oponerse. Lo más grave es que el niño no saca provecho alguno de esas reiteradas decepciones: se le miente, se le hace creer que su padre está ausente, y éste aparece de pronto, en medio de las risas. Pero el engaño que se desenmascara allí mismo nunca tiene para él valor de una experiencia.

Ya se habrá comprendido que estoy exponiendo las apariencias; para llegar a la verdad hay que invertir los términos: en Gustave, es el espíritu quien se anquilosa ante la palabra. Si se le dirige una palabra, todo se atranca, todo se detiene. El sentido importa poco; lo que lo fascina es la materialidad verbal. Además, no hay que ver en esa "anquilosis" otra cosa que un símbolo: el espíritu jamás se anquilosa. Y esto sólo puede entenderse de una manera: desde su primera infancia Gustave se ve afectado, a través del Verbo, en sus relaciones humanas. A los niños la credulidad les llega debido a los hombres que se la inficionan mediante el lenguaje, vale decir, a través del medio conductor de todas las comunicaciones articuladas. Este ya rodea a los pequeños; han nacido en él, y se los ha modelado —bien o mal— para que se adapten a él. Cuando el aparato sensorio-motor está "normalmente" desarrollado y pese a ello la respuesta del niño al mensaje es "anormal", la duplicidad tiene su origen en el difícil nivel en que todo discurso es un hombre y en que todo hombre es discurso; supone una mala inserción del niño en el universo lingüístico, lo cual equivale a decir en el mundo social, en su familia.

Para captar con mayor detenimiento esa extraña credulidad, conviene recordar algunos hechos elementales y generales: ante todo, el de que el lenguaje del emisor se disuelve de manera inmediata, en general, en la mente del oyente; queda un esquema conceptual y verbal, al mismo tiempo, que preside la reconstitución y la comprensión. Esta será tanto más profunda cuanto más inexacta sea la restitución palabra por palabra. Con todo, la comprensión es un acto personal: si el oyente recita no hace más que prestar su voz a un objeto trascendente que se realiza mediante ella y que vuela hacia nuevas glotis; si comprende, entonces rehace por cuenta propia el camino ya seguido. Al final, el acto es suyo por completo, aun cuando la realidad comprendida pueda ser una noción universal. No se trata, por supuesto, de pensar sin palabras: pero la intelección —o la comprensión— define, cuando es cabal, una serie prácticamente ilimitada de expresiones verbales y se hace regla a priori para elegir entre éstas la más propicia en cada circunstancia y de acuerdo con cada interlocutor. El pensamiento no es, entonces, tal o cual miembro de la serie —como si alguna expresión debiera ser a priori privilegiada—, ni una opción caprichosa y trascendente —¿cómo escoger el verbo sin ser el verbo uno mismo?—. Es a la vez la totalidad de la serie —es decir, relaciones di-

ferenciales que vinculan entre sí las diversas expresiones— y una forma distinta, sobre el fondo oscuro de la serie totalizada, la forma de esas expresiones que mejor parece adaptarse a la situación presente. Una idea comprendida soy yo y es todo el no-yo: es mi subjetividad estallando y hundién-dose en lo inesencial en beneficio del objeto. Pero, justamente, ¿cuándo soy más libre y más incondicionalmente yo mismo que en esa deflagración “explosante-fija” que se ensancha por los bordes hasta abrazarlo todo? De la misma manera, el lenguaje soy yo [moi], y yo [je] soy el lenguaje. Desde este punto de vista, una idea es en mí la columna de frases que la expresan —capitel soleado, zócalo en las tinieblas— y que me define en el tiempo como la razón de las palabras elegidas y en el instante por la elección soberana de una expresión en el enmarañamiento infinito de todas y, por lo tanto, por mi apreciación de los hombres y de la situación. Y en la guirnalda en espiral de las palabras hay que verme también a mí en el Otro: el lenguaje expresa la relación humana, pero es la relación de los hombres la que va a buscar las palabras —para reforzarlas, censurarlas, proscribirlas— en cada individuo. El otro en mí hace mi lenguaje, que es mi modo de ser en el otro. Así, cuando el hombre es lenguaje y cuando el lenguaje es humano, cuando cada palabra que se nos arroja al pasar nos supera con todos sus oscuros vínculos con los hombres que hablan, y cuando superamos cada palabra hacia la idea, es decir, hacia la serie infinita de sus posibles remplazantes, la permeabilidad de las conciencias es tal, que la ingenuidad ya no es concebible. Claro está, uno miente, mistifica, engaña: todo el tiempo y a todo el mundo. Pero ese es otro asunto: la mistificación de los adultos remite a la alienación; cuando lanzan sus mentiras no tienen otra preocupación que la de mantenerse lo más cerca posible de lo Verdadero. Los más hábiles mentirosos hacen de ellas pequeñas e imperceptibles sanguijuelas que adhieren a la piel de una verdad reconocida. En otros términos, uno engaña por medio del lenguaje —y, por supuesto, algunos se dejan engañar y otros no—, pero el lenguaje por sí mismo no engaña: no es que no encubra laberintos, ardidés, o que no haya a menudo, al cabo de las palabras, espejismos; simplemente, no puede ser separado del mundo, de los otros y de nosotros mismos: no es un enclave extraño que me puede cercar o desviarme de mi propósito; soy yo, en tanto que estoy más cerca de ser yo mismo cuanto más lejos estoy, con los otros, y entre las cosas. Es la indisoluble reciprocidad de los hombres y sus luchas, puestas de manifiesto, conjuntamente, por las relacio-

nes de ese todo lingüístico sin puertas ni ventanas, en el que no podemos entrar, del que no podemos salir y en el que estamos. La homogeneidad de la palabra con todas las determinaciones objetivas y subjetivas del hombre es causa de que no pueda llegarnos como un poder extraño. ¿Cómo podría ser? La palabra está en nosotros puesto que la comprendemos; aunque venga de muy lejos, por imprevista que sea, cuenta con entrar en lo más profundo de nuestro corazón: en resumen, la palabra sólo es comprendida por sí misma: lo cual quiere decir que se borra, que no se la ve: sólo queda la cosa misma, signo de la palabra ya anulada.

INGENUIDAD Y LENGUAJE

Desde luego, describí la condición abstracta de adultos sin memoria. Gracias a la memoria, la infancia nos echa a perder desde sus primeras palabras: creemos escogerlas por sus significaciones volátiles y ligeras, cuando se nos imponen por un sentido oscuro. Pero estos problemas, esenciales para el analista, no nos incumben aún: se trata de comprender la credulidad y, después de lo que precede, no podemos explicarla sino por un "impacto" de la palabra sobre la conciencia. Es como si la palabra fuese para el pequeño Gustave una significación comprendida —es decir, una determinación de su subjetividad— y, al mismo tiempo, un poder objetivo. La frase no se ha disuelto en él, no se borra frente a la cosa dicha o al hablante que la dice. El niño la comprende sin poder asimilarla, como si la operación verbal se hiciera sólo a medias, Como si el sentido —correctamente visto—, en lugar de hacerse esquema conceptual y práctico, en lugar de entrar en relación con otros esquemas de igual tipo, permaneciera aglutinado en el signo. Como si el signo mismo, en vez de ir a fundirse con su imagen interior, conservara para esa conciencia su materialidad sonora. Como si —en el sentido en que se habla de piedras que cantan y manantiales que lloran— el lenguaje no fuera todavía para el niño otra cosa que ruidos que hablan.

¿Es concebible tal actitud? Sí, si la comprensión se detiene antes de haber sido consumada; la idea permanece cautiva de la expresión tanto como ésta de los sonidos que la transportan. Al no controlar la gama de las frases que podrían restituirlo, el contenido del significante permanece en el nivel asertivo: no se lo verá como posible o imposible; sencillamente, es. El encuentro con el significante —hecho real; el niño

ha oído sonidos— no se distingue de este otro hecho: la existencia real del significado. Y, de una manera más general, el sentido —extraña amalgama de una plenitud sonora y una trascendencia apuntada en el vacío— queda sin determinaciones de modalidades: para relacionarlo con los modos hipotéticos o apodícticos habría que poder despegarlo del “bocado sonoro”. Pero si su modo es el ser puro, entonces esta pura facticidad, al no definirse con respecto a lo necesario, a lo posible, sigue siendo indeterminada. Sin embargo, no hemos de extrañarnos de que en determinadas condiciones el desarrollo del lenguaje se detenga y de que, mientras no se llegue a término, las operaciones verbales parezcan insensatas: hemos encontrado este pensamiento cautivo —garantizado, pero aplastado por la presencia real de su signo— en las recetas de la magia, en los versos dorados y en los carmina sacra; noche a noche volvemos a encontrarlo en nuestros sueños.

Si Gustave, a los seis años, confunde el signo y la significación hasta el punto de que la presencia material de aquél es la evidencia que garantiza la verdad de ésta, es necesario ante todo que tenga una mala relación con el Otro: cree, en efecto, todo lo que se le dice, por estupor ante el objeto verbal, por devoto amor a los adultos. Pero no relaciona verdaderamente las palabras con quienes las han dicho; ante todo ve en ellas imperativos más que afirmaciones: se imponen por sí solas. Y luego hay que creer en ellas, puesto que son un don gracioso que le obsequian sus padres. Además, a falta de la reciprocidad, así fuera efímera, que establezca una cabal comprensión con todas sus estructuras, la palabra del Otro le parece una palabra dada, en todos los sentidos del término. Decir no es enunciar: la frase —voluminosa presencia— es un regalo material que se le hace. Se le ofrece una caja sonora, que es como decir el fondo de un plato de música. Si la música tiene un sentido, tanto mejor; se lo toma y se lo guarda: es un recuerdo. Ya se ve lo que falta: la intención. El niño adora en el objeto dado la voluntad paterna de colmarlo, pero es la misma generosidad que descubre en la menor caricia del doctor Flaubert. Hablar o despeinarlo juguetonamente es lo mismo. Diríase que entre los padres y el niño los gestos de ternura, silenciosos, eficaces, tan “bestiales” entre las personas como entre los animales, son la única comunicación posible. Este niño salvaje, y si nos atenemos a sus primeros escritos, próximo a la animalidad, sólo puede querer a los hombres y sentirse querido por ellos en el nivel de la común subhumanidad.

En efecto, lo más asombroso del relato de su sobrina es que señala en un mismo párrafo los embotamientos y la credulidad de Gustave. Como si aquéllos no fueran más que renovadas tentativas de escapar a ésta, como si el pequeño intentara evadirse del lenguaje dejándose hundir en el silencio. Es tranquilo, no dice esta boca es mía, se deja absorber por el medio circundante, por las plantas, por los guijarros del jardincillo, por el cielo y el mar de Yonville: se diría que trata de disolverse en la naturaleza indecible, huyendo del peso de la denominación en la innominada textura de las cosas, en los movimientos irregulares de los follajes y las olas. Veo sorprendentes afinidades entre aquellas primeras escapadas de sí y el deseo último de San Antonio: "ser la materia". Es demasiado pronto, sin embargo, para proponerlo; limitémonos a describir.

Aun tomando las cosas con sencillez, así como se dan, resulta asombroso que el silencio de los embotamientos sea en definitiva lo contrario y el complemento de las sonoridades de bronce, inertes e implacables, que vibran en Gustave, ajenas y suyas, sufridas, nunca comprendidas del todo. Se quedaba horas y horas con un dedo en la boca, casi como un idiota: he aquí este niño tranquilo que reacciona mal cuando se le habla y experimenta menos que cualquier otro la necesidad de hablar: las palabras no le nacen, como suele decirse; ni las ganas de emplearlas. Esto significa, por cierto, que no se comunica de buena gana: sus afectos no se dirigen por sí solos hacia los demás; en principio no están destinados a los otros, y no apuntan a expresarse. No por ello concluyamos que son, por intención, "egocéntricos": no hay Ego sin Alter, sin Alter Ego: al no expresarse a los demás, son inexpressables para él mismo. Son plena y vagamente vividos, sin que nadie esté allí para vivirlos: esto proviene, sin duda, del hecho de que su contenido es, como diría Lacan, "inarticulable"; pero ¿acaso la razón no es una dificultad primordial de la articulación, reforzada por una secreta opción por lo inarticulado?

La conexión evidente de las insuficiencias de Gustave, en su condición de "hablado" y de "hablante", termina por convencernos: en el caso del niño, el lenguaje es un mal conductor; a través de él se falsea no sólo la relación con el otro, sino también al mismo tiempo la relación consigo mismo. El chico se encuentra mal situado en el universo del discurso. Jamás la palabra es suya: tan pronto el embotamiento engulle al verbo y tan pronto éste, caído del cielo, lo tiraniza. En

este último caso, sigue siendo exterior hasta en la interioridad profunda, lo cual quiere decir que no constituye el objeto de las operaciones clásicas cuando entra en el niño por el oído: acogida, reasunción y reclasificación dentro de una serie verbal a título de posibilidad permanente del sujeto. Son operaciones que se efectúan por sí solas cuando el niño ya es lenguaje; o bien, si se prefiere, ser lenguaje es rehacer en uno, sin detención alguna, tales operaciones. Preséntese entonces una palabra, y es el lenguaje quien acoge al lenguaje. Pero en el caso de Gustave, si el verbo le falta o lo aturde, es porque su propia textura, la trama de sus "ideas" y de sus afectos, no ha sido suficientemente verbalizada. A la edad en que todo el mundo habla, él todavía tiene que imitar a los hablantes, y el sonido que bruscamente repercute en él, si se le impone, es debido a ese "extrañamiento"¹ que provoca. Y el "extrañamiento" no tiene más que una explicación: no hay medida común ni mediación alguna entre la existencia subjetiva de Gustave y el universo de las significaciones; son dos realidades cabalmente heterogéneas, una de las cuales suele visitar a la otra. Corrientemente, un niño de seis años se halla designado hasta el fondo de él por los demás y por sí mismo: vivir es producir significaciones²; sufrir es hablar; permeable a los sentidos exteriores porque también él está provisto de sentidos y es productor de sentidos (de esta manera traduzco la voz alemana *sinngebend*, tomada en su acepción fenomenológica). Gustave no produce sentidos. A sus ojos, su vida no se presenta como un sentido; nada lo designa en sí mismo, ni un nombre propio, ni el nombre general de lo que experimenta. Y sin embargo vive, paladea su vida, se proyecta fuera de sí hacia el mundo que lo rodea; pero vida y palabras son inconmensurables. A decir verdad, voy demasiado lejos: la verbalización de su existencia ha comenzado, puesto que, por duraderos que sean sus silencios, de todos modos ya habla, adquiere un vocabulario, oye y comprende lo que se le dice. Ocurre, sencillamente, que las palabras nunca designan de verdad, a sus ojos, lo que experimenta, lo que siente. Ni designan, sin duda, su verdadera relación trascendente con el

¹ [Aproximadamente, inquietante extrañeza]. Así traduce Lacan el término freudiano *Unheimlichkeit* [suele traducirse por "lo siniestro", pero también significa lo lúgubre e, inclusive, desasosiego, inquietud, incomodidad; como connotación, condición de fatídico. (N. del T.)].

² Algo más que esto; ante todo es trabajar. Pero también el trabajo es, como objetivación, signifiante.

mundo. Los objetos que lo rodean son las cosas de los demás. A veces sus padres lo obligan a designarse a través de los signos que ellos han elegido: Dile buen día a la señora; dile cómo te llamas. ¿Dónde te duele? ¿Aquí o aquí? Pero Gustave se da cuenta de que, diciendo lo cierto, la Verdad sigue siéndole ajena. Debido a esta razón, será el más crédulo de los niños: ya que no posee a la Verdad, ya que se trata de una relación de los otros con las cosas y entre ellos, ya que cada palabra verdadera, al revelar el desajuste entre la existencia y el Verbo, se le manifiesta por el malestar que provoca y nunca por una evidencia, pone su confianza en el principio de autoridad. Digamos que ve las palabras desde afuera, como cosas, hasta cuando están en él: este estado de ánimo se hallará tiempo después en el origen del **Diccionario de los lugares comunes**. Los vocablos son ante todo realidades sensibles; sus enlaces se efectúan afuera —accidentes, costumbres, instituciones—. El sentido viene en tercer lugar, resultado riguroso de los dos primeros momentos, pero, en sí mismo, cualquier cosa. Emma y Léon hablarán de la naturaleza porque la situación exige, a través de los hábitos sociales, que se hable de ella, no porque haya en ello una razón lógica: simplemente se evoca la naturaleza en determinada fase de las relaciones sexuales. En el mismo instante millares de parejas dicen las cosas en los mismos términos: lo esencial para todos los enamorados todavía platónicos reside en sentir a través de tales simplezas una "comunidad de almas" con sus futuras amantes. En resumen, los enlaces de palabras son físicos; son modulaciones de un canto. Las de los enamorados, institucionalizadas, tienen la finalidad de reemplazar las caricias imposibles en esa fase, prepararlas, y gracias a la comunicación de los alientos, antes del beso, despertar un sentimiento de reciprocidad. Ahí está el sentido, en los vocablos; un sentido prefabricado. Se lo necesita, no por él mismo, sino para que los futuros amantes creen, al compartir un gusto, el equivalente de un deseo compartido. En esta concepción del lenguaje encontramos —con tiempo insistiremos en este punto— los antiguos rechazos del niño: ya adulto, Gustave conserva "las huellas de sus ingenuidades", y en lo esencial también conserva su empecinamiento de no entrar jamás por completo en el universo del discurso: dentro y fuera ve las palabras al revés, en su sensual extrañeza; toma los lugares comunes por imperativos grabados en la materia verbal y que cada individuo tiene la misión de reproducir mediante las inflexiones de su voz. Persiste en pensar que el verbo lo carcome y que nunca podrá designarlo por completo. En su ca-

so, la dificultad de aprender a leer proviene de un trastorno general y más antiguo: la dificultad de hablar. El relato de Caroline permite al menos presentir todo esto; pero no nos proporciona los medios de profundizar esas primeras impresiones. ¿Qué es, con exactitud, en Gustave, la radical heterogeneidad de la vida mental y del lenguaje? No basta con mostrar su aparente incompatibilidad; es necesario precisarla de una manera rigurosa: a decir verdad, todo animal humano —yo diría, incluso, todo mamífero—, hable o no, no puede vivir sin entrar en el movimiento dialéctico y el significado, por la sencilla razón de que la significación nace del proyecto. Así, Gustave, por mal adaptado que esté al universo de la expresión, es signo, significado, significante y significación en la medida misma en que sus más elementales impulsos se manifiesten por proyectos. El lo sabe, por lo demás; cuando corre, riendo, a arrojarse en los brazos abiertos de su padre. Se decide respecto de un signo. Realiza una relación significada entre el Señor y el Vasallo. Mejor aún: la caricia es un signo. ¿Por qué la reclama, sino porque ella **significa** el amor paterno? ¿Dónde comienzan, pues, los trastornos, es decir, las repugnancias y las imposibilidades? ¿En el lenguaje articulado? ¿Por qué? Es demasiado pronto para intentar responder a estas preguntas. Lo que importa ante todo es apuntalar la descripción con otros testimonios. No olvidemos, en efecto, la fragilidad de éste: dos párrafos birlados del parloteo relamido de la señora Commanville que relatan, edulcorados, confidencias de la señora Flaubert. Estas incumben, por lo demás, a hechos sepultados en el pasado más remoto: **por lo menos** un cuarto de siglo separa las resistencias de Gustave a la alfabetización del momento en que la viuda de Achille-Cléophas las revela ante su sobrina. ¿Acaso aquella mujer, prematuramente envejecida por duelos sucesivos, no pudo deformar o sencillamente exagerar sus recuerdos? Al fin de cuentas, Gustavo lee y escribe corrientemente; lo bastante bien, en todo caso, como para haber hecho una obra maestra. Sus extravíos de niño, o bien no eran tan notables como pretende su madre, o bien no tuvieron consecuencias. Desde luego que no todo le sale tan bien a Flaubert: aborreció la vida de colegio, la vida de estudiante; víctima de una "enfermedad nerviosa", que su biógrafa se preocupa de omitir, se recluye en Croisset. Pero relacionar su infancia supuestamente retardada con los trastornos de la adolescencia y de la edad madura, explicar éstos por aquélla, o simplemente utilizarlos para confirmar las declaraciones de Caroline Commanville, sería sacar conejos de galeras si no

dispusiéramos de un abundante, detallado testimonio, apenas cinco años posterior a los acontecimientos en cuestión: el del propio Gustave. Desde luego, sus primeros libros hablan incesantemente de su infancia. Y, por supuesto, ninguno de ellos deja de decir el niño que fue, que es: pero en ciertas épocas se tiene menos conciencia que en otras y se describe el tiempo pasado, insuperable, sin saberlo. La adolescencia, en particular, es a menudo ruptura: se piensa en el presente y en el futuro, se describe lo que se cree ser hoy, se desea saber qué se será. A los quince años, Gustave habla a sabiendas, en varios de sus relatos, de su primera infancia: particularmente de sus embotamientos y de sus tormentos frente al abecedario. Y es que no ha dejado y nunca dejará de ser, para él mismo, el niño que han matado. Y ya conoceremos las razones de esta fidelidad, pero no en seguida: hay que dejar que su vida se desarrolle ante nuestros ojos y no pedir por ahora nada a los recuerdos de Flaubert, a no ser la invalidación o la confirmación del relato de Caroline.

Volvamos a leer *Quidquid volueris*³. Está claro que Djalioh, el hombre-mono, representa a Flaubert mismo. ¿A qué edad? El personaje tiene dieciséis años: uno más que su creador. Pero es el fruto de una crua monstruosa: un científico —el señor Paul— ha hecho violar, por necesidades de la Ciencia, a una esclava por un orangután. En el antropopiteco la herencia simiesca detiene el desarrollo humano, lo cual quiere decir que permanece en la infancia, que supera muy apenas el momento en que el hombre y el animal son, según Gustave, aún indistinguibles. ¿Se dirá que el joven colegial quiere designarse a sí mismo, tal cual es en ese momento, en su banco de colegio? Sí y no: Gustave no es un “alumno brillante”, co-

³ Cualquier cuento de Gustave escrito por aquella época nos revelaría, de examinarlo, la misma temática. Margarita, García, el Bibliómano, Mazza son encarnaciones de Gustave con el mismo derecho que Djalioh. Elegí *Quidquid volueris* porque el esfuerzo del autor por reproducir el extravío de su infancia es en él más explícito. Más adelante estudiaremos la extraña “relación de objeto” que es dable adivinar a través de tales fantasías. Conviene destacar, no obstante, que el mono y el esclavo no representan de modo único a los padres de Flaubert. Es la época en que Gustave, enamorado de la señora Schlesinger, se complace en imaginar, por sadomasoquismo, las relaciones sexuales de Schlesinger con su mujer: imagina a la mujer que ama en posturas grotescas y obscenas; es la esclava envilecida de su presunto marido. Este se halla igualmente simbolizado, a no dudarlo, por el orangután. En cambio Achille-Cléophas está, como veremos, desdoblado: es al mismo tiempo el señor Paul, quien preside la monstruosa fecundación por amor a la Ciencia, y la bestia simiesca que deja encinta a una mujer.

mo veremos, pero es bastante bueno, lee, escribe, anda con muchachos de su edad y se embriaga con discusiones metafísicas junto con Alfred: sólo puede señalarse a sí mismo a través de Djalioh si tiene a su infancia por la verdad profunda de sus quince años. Ella, inolvidable, inolvidada, lo convirtió en lo que es, y permanece en él: siempre actual, pero es, antes que la realidad vivida de su presente, más bien un eje universal de referencia, una inmediata explicación de todo lo que Gustave hace, de todo lo que siente. El niño no es el adolescente; es la catástrofe que lo produjo y que limita sus horizontes. Por eso mismo ella es permanente, Gustave la toca; si piensa en él, siempre vuelve hacia atrás de sus ocho años, a esa edad entre dos edades en que comenzaron sus desgracias. No hemos de aceptar sin crítica este testimonio. A los quince años el muchacho ha pasado, ya veremos por qué, de la elástica defensa al contraataque. Comienza por aceptar el juicio ajeno, por llevarlo al extremo: yo era un retardado; peor aún, un antropopíteco. Pero lo hace para invertir súbitamente los valores y volver la acusación contra los acusadores. Hombre-mono: ¿por qué no? Sed animales, si podéis; en rigor, subhombres, cualquier cosa antes que seres humanos. Se nos advierte que Djalioh es, en lo que a los enlaces lógicos se refiere, un poco estrecho; las relaciones se le escapan; esto atañe a sus lóbulos cerebrales: y el autor nos describe con toda aplicación la caja craneana del monstruo: "En cuanto a su cabeza, era estrecha y comprimida por adelante, pero por atrás adquiriría un desarrollo prodigioso..." Atrofia de los frontales; por lo tanto, de la inteligencia, hipertrofia de los occipitales; por lo tanto, de la sensibilidad. ¿Ha leído a Gall el joven frenólogo? Más bien creo que estas tonterías las toma de su padre. No importa. Lo que cuenta es que Djalioh —el autor nos lo dirá cuando su criatura se haya ganado nuestra simpatía— es analfabeto:

—Pues bien, ¿qué hace? ... ¿Le gustan los cigarros?

—En absoluto, querido: los detesta.

—¿Sale de caza?

—Menos aún; los escopetazos le dan miedo.

—Seguramente estudia, lee. ¿Escribe todo el día?

—Para eso sería necesario que supiese leer y escribir".

Ridículos libertinos plantean las preguntas; las respuestas las da el infame señor Paul. El autor narra el diálogo sin comentario alguno, pero está convencido de que nosotros lo apreciaremos en su justo valor. ¿De qué se trata, en suma? De situar a Djalioh en la sociedad. Los rentistas preguntan si es de los suyos. No: no tiene mujer, ni cigarros, ni caballos, ni fusiles

Ya está: es un sospechoso, seguramente un intelectual. El señor Paul esperaba que llegara a eso. ¿Intelectual? Ni eso; es un analfabeto. Revela el origen del monstruo a los deslumbrados comensales. ¿Analfabeto?, sea. Pero, ¿por qué? ¿Se ha descuidado su educación? Flaubert no lo dice. Pero en repetidas oportunidades destaca el interés que sienten los científicos por la experiencia más sobrecogedora del siglo y su feliz resultado. ¿Habrá que creer que no se ha encontrado a un solo biólogo interesado en enseñarle las primeras letras a Djalioh? La ciencia exigía que se intentara la prueba; por lo tanto, se la intentó. En vano. Si Djalioh no sabe nada, no hay que acusar más que a su ineptitud constitucional. No puede ligar las sílabas, ni con mayor razón los conceptos. De tal modo viene a confirmar las confidencias de la señora Flaubert: *Quidquid volueris* da testimonio de una áspera y fuerte memoria empecinada en un fracaso de la infancia. Ser un Flaubert, tener siete años y no saber leer: es lo que Gustave no podía soportar ocho años antes. A los quince, aquello sigue siendo un recuerdo intolerable: es la Desgracia y la Caída, el origen de lo que él es, la humillación compensada por esa perpetua indagación: él mismo.

Pero Gustave va más lejos y, detrás de su incapacidad de comprender el lenguaje escrito, nos hace entrever su mala relación con el lenguaje oral. No dice de manera expresa que Djalioh no habla, aunque haya personas que condenan su mutismo. Digamos que, en general, calla y que, cuando intenta hablar, la palabra no franquea la barrera de sus dientes; en todo caso, nunca se lo oye. Alguna vez sus labios se mueven; nada sale. Otra vez "Djalioh... quiso pronunciar una palabra, pero lo hizo tan bajo, con un temor tal, que se lo tomó por un suspiro". Advirtamos que tiene el aliento cortado por el temor. Sin embargo, corrientemente, no parece que el antropopiteco, dócil y manso en apariencia, sienta un miedo especial por los hombres: lo que lo inquieta es el lenguaje mismo. A mitad de camino entre la imitación simiesca del habla humana y la producción consciente de signos, el pobre Djalioh no se atreve a emitir un sonido, por no saber qué hacer, por terror a equivocarse. Una misma causa profunda lo fuerza al mutismo y le impide aprender las primeras letras. ¿Falla de la inteligencia? Sin duda. Pero no sólo eso: a ninguno de esos hombres, que no son de su especie, tiene cosa alguna que decir. No obstante, el joven cuentista no le niega a su personaje una vaga necesidad de expresión. Pero, como decía Madame de Staël de uno de sus amantes dema-

siado jóvenes: "la palabra no es su lenguaje". Una vez el hombre-mono se acerca a un violín. Lo hace girar entre sus manos sin saber muy bien qué hacer con él; está a punto de romper el arco, pero luego, imitando a los músicos que acaban de abandonar sus pupitres, "acerca el [instrumento] a su mentón". Primero es "una música falsa, extraña, incoherente... sonidos lentos y desvaídos..."; luego se divierte: el arco "brinca sobre las cuerdas". La música "es brusca, se colma de notas agudas, de gritos desgarradores... y en seguida son unos arpeggios audaces... notas que corren en masa y vuelan como una flecha gótica... [el conjunto] sin medida, sin canto, sin ritmo; una melodía nula, pensamientos vagos y peregrinos... sueños que pasan y huyen, impulsados por otros en un torbellino sin descanso".

Además hay que observar que esta improvisación apunta a restituir, no el éxtasis poético, sino más bien las pasiones terrenales del poeta. Se dice con toda claridad que el antropiteco no piensa en comunicarse: "Observó a todos aquellos hombres, a todas aquellas mujeres [que al comienzo se reían de la improvisación] con grandes ojos atónitos; no comprendía aquellas risas⁴. Y prosiguió". En resumen, no toca para los otros: toca, y los otros están allí. Recordemos, sin embargo, esta tentativa: Djalioh se encarna en la música, se expresa por ella, pero no acepta designarse por el lenguaje articulado.

He ahí el monstruo: he ahí al niño idiota: "...caprichoso según unos, melancólico según otros, estúpido, loco, y los más sabios añadían, por último, mudo". Por supuesto, los más sabios son la señora y el doctor Flaubert, cuya inteligencia ciega no sabe distinguir entre los suspiros de Djalioh y sus esfuerzos —rarísimos, cierto es— por pronunciar una palabra: "Si era una palabra o un suspiro —comento Gustave—, poco importa, pero adentro había toda un alma". Toda un alma: el niño retardado aventajaba fácilmente a los miembros de nuestra especie por la hondura de sus afecciones sensibles. Al tema del lenguaje se opone el de los embotamientos. La vida de Djalioh será cortada en dos por una catástrofe: el señor Paul lo llevará a Francia, y el hombre-mono conocerá allí a Adèle, la novia de su amo, habrá de concebir por ella una violenta pasión, los celos lo atormentarán hasta la muerte. Pero antes —es decir, por lo que

⁴ Compárase con el texto de C. Commanville: "...ante las risas permanecía pensativo, soñador, entreviendo un misterio". Se trata de un recuerdo.

incumbe a Gustave, antes de la ocurrencia de enseñarle a escribir—hubo una edad de oro. “A menudo, en presencia de los bosques, de las altas montañas, del océano, el alma [de Djalioh] se dilataba. Estremeciánsese los miembros bajo el peso de una voluptuosidad interior, y caía en una letárgica melancolía, la cabeza entre las manos...” El autor se esmera en subrayar que las pasiones no se han desencadenado aún. No obstante, ya en aquella edad el embotamiento parece, si hemos de creerle, una de sus conductas familiares: “La naturaleza lo posee en todas sus formas: voluptuosidad del alma, pasiones violentas⁵, apetitos glotones. /.../ Su corazón /.../ es vasto como el mar, inmenso y vacío como su soledad”. El símbolo es riguroso. El hombre-mono, producto monstruoso de la naturaleza y el hombre, debe ser a la vez el objeto puro de la naturaleza y el sujeto natural por excelencia. Establece su relación más íntima con ella y no con los hombres: ella está en él, es su existencia pura; fuera de él, es su propia posibilidad. Su única posibilidad; sólo puede superarse hacia ella, haciéndose más Naturaleza —es decir, espontaneidad sin sujeto— cuando más se pierde en las inmensidades vírgenes, innominadas e incultas del océano o del bosque; ella es sentido y finalidad de su proyecto fundamental, pormenorizado en mil particulares apetitos, y él regresa a sí mismo desde los horizontes; es un ser de las lejanías naturales. En el caso de Djalioh hay recíprocamente que el autor insiste, según las circunstancias, en que Djalioh se diluye en la naturaleza, o en que ella entra íntegra en él: aun cuando parece tratarse de conductas inversas, es la misma conducta, acentuada de diferente manera: ya el alma se muestra como una infinita laguna, y el mundo se precipita en ella, ya es un modo finito de la sustancia; el alma, aprisionada dentro de los límites de su determinación, se anota para correr fuera de sus fronteras y realizar su pertenencia al Todo sin partes dentro del movimiento mismo que disuelve su particularidad. Lo que importa es que la intención fundamental no varía: en uno y otro caso se apunta a la totalización. Totalización recíproca del microcosmos por el macrocosmos, y de éste por aquél. Flaubert llama a esta doble pertenencia simultánea del alma al mundo y del mundo al alma, cuando es objeto de una experiencia concreta y

⁵ Gustave precisa que, por violentas que sean estas pasiones no tienen el áspero furor de las pasiones humanas: no son celosas; tampoco posesivas. Sólo se dirigen a la Creación íntegra.

vivida, simplemente la Poesía. También se le podría dar —cuando se actualiza al reunir a todo el ser y a todo el hombre en una síntesis intencional, que opera a partir de la negación de toda determinación analítica— el nombre de actitud metafísica. En efecto, antes del éxtasis están el pequeño Gustave, las olas del mar, la arena oscura donde ellas mueren, la arena clara y seca que las olas no pueden alcanzar, el casco de un navío encallado en la playa, una cabaña, etc.; no bien se impone la actitud metafísica, estos objetos se anonadan en beneficio de determinaciones generales: el Lugar, el Tiempo, el Infinito, etcétera.

Se habrá observado que esta actitud, aunque intencional y espontánea, es padecida por el antropopiteco y por el niño: Uno no se determina en ella por si mismo: uno está determinado por ella.

La poesía le llega al subhombre, como bien lo indica la palabra "letargo", empleada por Gustave para designar una determinada fase del éxtasis de Djaliob, y como lo indican asimismo, por lo demás, los irreprimibles temblores que lo acompañan casi siempre. La poesía es padecida; hay que añadir que es innata: lo dado al hijo del mono y la mujer no puede ser dado al hijo del hombre; en éste, la inteligencia y la lógica matan la intuición panteísta. El muchacho se enorgullece de sus embotamientos, pues en cada uno de ellos ve resucitada su animalidad. Sabe muy bien que en tales momentos parece un idiota. Lo escribe con todas las letras en *Quidquid volueris*. Loco de celos, el monstruo ha arañado a Adèle con sus uñas. Ella huye, y él queda solo: "Estaba pálido como el vestido de la novia; sus gruesos labios, resquebrajados por la fiebre y cubiertos de granos, se movían vivazmente, como alguien que hablara sin parar; sus párpados pestañeaban, y las pupilas giraban lentamente en la órbita de sus ojos, como les pasa a los idiotas".

Este último pasaje, tan violento, sorprende por una doble incorrección, o mejor dicho por la misma incorrección repetida dos veces: "como alguien que habla sin parar" y "como les pasa a los idiotas". Detengámonos un instante. Flaubert resucita intencionalmente uno de los embotamientos de su infancia: muestra su comportamiento desde afuera, tal como aparecía a los ojos de los demás, y no vacila en calificarlo con las palabras que le aplicaban a él por entonces: "como los idiotas". ¡Sí! ¡Yo tenía apariencia de idiota, refunfuñaba, hacía girar unos ojos de extraviado, estaba pálido como la muerte! ¿Por qué estas complacientes confesiones? Para de-

nunciar la ligereza criminal de sus antiguos jueces, que no supieron ver en esas conductas trastornadas más que la debilidad exterior, sin comprender que ocultaban las más violentas tempestades: imaginemos las pasiones que combaten en el alma de Djalioh, el amor y los celos, el remordimiento y la ferocidad, borrascas, trombas, ciclones: una sola de estas tormentas bastaría para trastornarlo todo. Pero se desencadenan todas juntas, con igual fuerza y en sentido contrario: se golpean entre sí, devastan el alma, pero se contienen mutuamente, y el cuerpo frágil y simiesco que las sujeta, inmóvil y trastornado, se destruye sin un gesto. Flaubert triunfa: ¡eso es lo que ocurría en mí! En otros términos, los embotamientos se les presentaban a los adultos como conductas negativas: ausencias, lagunas, brechas en la atención, defectos de adaptación. En rigor, ponían de manifiesto la "bestialidad" en su plenitud. Durante toda su vida Flaubert asignará un valor especial al adjetivo "bestial". "Lo mejor que tengo —escribirá mucho tiempo después a Louise— es la poesía, la bestia." Desde *Quidquid volueris* opone con toda claridad a Djalioh, "ese monstruo de la naturaleza, [al] señor Paul, ese otro monstruo, o mejor dicho esa maravilla de la civilización, que llevaba en sí todos los símbolos de ésta: grandeza del intelecto, sequedad de corazón". Lenguaje, análisis, lugares comunes: es el hombre. No bien la bestia humana se larga a hablar, aun antes de leer, renuncia a la poesía natal, pasa de la naturaleza a la cultura. Repárese en la constancia del vocabulario flaubertiano: cuántas veces habrá de repetir Gustave en su correspondencia: los animales, los idiotas, los locos, los niños vienen a mí porque saben que "soy de los suyos". No por alguna laguna: por una sombría y rica potencia telúrica conservada en él gracias a ese mal comienzo que siempre le impidió integrarse plenamente al mundo cultural. Este adulto habla en presente: soy de los suyos. A los treinta años piensa que su infancia frustrada, silenciosa, inerte y trastornada nunca lo ha abandonado: la frecuencia de otros adultos o las exigencias de su amante lo arrancan de su infancia por un instante, para volver a caer en ella apenas se encuentra nuevamente solo. Esta rumia del pasado basta para revelar en él al hombre de la recriminación que avanza a reculones. Pero en los primeros años no existe todavía la recriminación. Tan sólo quiero señalar que Gustave nunca dejó de estimar en él, antes que nada, no al animal hablante, sino al animal que no habla. Al pregonar su incomprensión del poeta, el señor Paul y sus amigos no hacen más que dictar sentencia contra ellos mismos: por un lado ese ser hecho de

silencio, replegado en sí, y por el otro los doctos, esos sabios que emplean el lenguaje para repetir de mesa en mesa los mismos lugares comunes nacidos de la misma mezquina sabiduría, el que sale descalificado de la comparación es el letrado. Si se ha transitado durante cierto tiempo a Flaubert, no es difícil leer entre líneas un venenoso desquite de Gustave con respecto a Achille: "Sí, a los siete años yo no había aprendido mis primeras letras, y tú a los cuatro ya leías de corrido. ¿Luego? Yo era una bestia, lo cual quiere decir un poeta, y tú, tú eras un doctorcito, es decir, un Robot, y lo has seguido siendo".

Por ese entonces Flaubert es categórico: la poesía es una silenciosa aventura del alma, un acontecimiento vivido que no tiene medida común con el lenguaje; con mayor exactitud se origina en oposición a éste. Terquedades tales, si todavía siguen siendo implícitas en *Quidquid volueris*, reciben su pleno desarrollo un año después, en las *Mémoires d'un fou*. Esta vez nos topamos con un bosquejo de autobiografía: el autor dice Yo. En consecuencia, cambia el símbolo: el **Mons-truo** pasa a ser un loco. Y los primeros impulsos del loco—los mismos que experimentaba Djaliouh en su edad de oro—son expresamente relacionados por Gustave con su primera infancia: "De niño me gustaba lo que se ve... Soñaba con el amor... Observaba la inmensidad, el espacio, el infinito, y mi alma se abismaba ante los horizontes sin límites". Ya no se trata del bosque virgen, pero el "Océano" regresa una y otra vez en las primeras páginas. Desde sus primerísimas vacaciones el niño se sintió ligado al mar. Hay una relación de interioridad entre el niño y esa inmensidad que rueda sobre sí misma y que no deja de representar a los ojos de aquél a la Naturaleza sin los hombres. Advuértase de paso—hemos de volver sobre este punto—que esa relación estática se traduce en pasividad: el alma se abisma; y el hundimiento, como tentativa de conquistar la plenitud al entregarse a ella es el embotamiento, representado en este caso por el autor como una conducta intencional que parece asignarse por objetivo la posesión de lo infinito sensible. Ahora bien, por primera vez Gustave se formula claramente la pregunta: ¿de qué modo vincular las intuiciones indiferenciadas del poeta con el lenguaje que debe comunicarse? "Yo tenía un infinito más inmenso, si cabe, que el de Dios..., y luego había que volver a bajar desde esas regiones sublimes hacia las palabras... ¿Cómo traducir con la palabra la armonía que se alza en el corazón del poeta? ¿Mediante qué gra-

dación la poesía desciende sin romperse?" Se trata, por supuesto, de la escritura poética, y este problema compete al adolescente mismo: en él el futuro escritor sueña con la gloria, nos habla de las preocupaciones inherentes a su oficio, y lo inquieta esta contradicción que vuelve imposible toda transcripción de sus éxtasis. ¿Cómo hará para dar a conocer el poeta genial que él es? Pero tales inquietudes no son más que el eco de preocupaciones más antiguas y mucho más profundas: existía la plenitud indiferenciada; en ella, el niño vivía en la alegría, y luego, súbitamente, el descenso en llamas, la **interpelación**, el regreso por la fuerza de las palabras de los otros: "Gustave, ¿dónde estás? Quitate el dedo de la boca; pareces idiota". Es lo que se siente mejor todavía, algo más adelante, en las mismas *Mémoires*, cuando declara que, debido a ese necesario descenso hacia la expresión verbal, el poeta se rebaja y rebaja a la **poesía**. No nos da sus razones teóricas; Flaubert nunca da razones, pero no resulta difícil darlas por él. Puesto que el hecho poético se produce al margen del lenguaje y sin él, puesto que en sí mismo no es una relación con la palabra, entonces su transcripción no es por sí misma poética: no puede fijar ni comunicar la experiencia totalizante. Contrariamente a lo que habrá de decir más tarde Joe Bousquet, "no es posible traducir nada del silencio". Esta inadecuación total de las palabras a lo que debería ser su objeto primordial será tiempo después, cuando se haya secado la fuente de los éxtasis poéticos, un motivo poderoso para que Flaubert considere el lenguaje como un orden distinto, como un orden que se basta a sí mismo y que es su propio objeto. Por el momento no veamos en ella nada más que la reafirmada supremacía del silencio. Y la condenación del Verbo, pues éste, que ha sido producido por la Cultura, pretende traducir el movimiento natural e íntimo del alma y nunca expresa otra cosa que sus determinaciones culturales, vale decir, exteriores. Analizar —y para Flaubert el lenguaje es análisis— es matar. Las palabras des-componen. Si el poeta habla, ¿nos da algo más que la articulación de las palabras mismas? Un mal bromista te pide prestado un reloj, lo desarma, lo convierte en piezas sueltas: por lo menos revela los verdaderos mecanismos; si nada falta, podemos volver a armar el reloj. El poeta torpe que amoneda su experiencia es peor: toma el reloj y restituye las palabras sueltas que designan las partes del objeto. ¿Y qué son la palabra "mecanismo" y la palabra "éxtasis"? Cosas distintas, en su materia misma, de los objetos que pretenden designar. Cosas

fastidiosas que ocupan el primer plano de la escena y obstruyen la visual, yuxtapuestas, solitarias, más contiguas que articuladas; en resumen, moléculas de lenguaje. Sea la realidad sincretismo o síntesis, existencia vivida día tras día o brusca recuperación de uno mismo y del mundo en una apropiación mística, siempre se sitúa más acá o más allá del análisis verbal; de todas maneras es la vida inmediata. Sincretismo, "multiplicidad de interpenetración", síntesis, es la indescomponible animalidad, y se calla.

He ahí lo que Gustave piensa a los quince años. Con una sorprendente fuerza de convicción. Y por supuesto, todo es falso. No cabe duda de que la frase es análisis, pero igualmente cierto es que es síntesis. Los Ideólogos sólo habían tenido ojos para la función analítica: ellos mismos habían recortado las proposiciones en palabras y éstas en sílabas para aplicar ante todo sus principios y sus métodos a sus propias herramientas. De este modo, sólo se vieron moléculas en el discurso articulado, mientras se mantuvo en el origen de la ideología burguesa la disociación individualista. Es probable que a los quince años las fábulas de Gustave sean un eco lejano de tales "ideas": gracias a su padre conocía a Cabanis, a Destutt de Tracy. Medio siglo después los problemas se complicaron; con la dialéctica regresa al primer plano el problema de la síntesis: hoy nadie duda de que toda frase aparece sobre un fondo, que no es otro que todo el lenguaje; nadie duda de que la frase necesita en ella al lenguaje íntegro para poder definir su ser y su sentido, que no es más que una diferenciación. Nadie duda de que todo puede y debe recibir un nombre, y que incluso cada término es nombrado por el resto del lenguaje, que descubre y define en él, gracias a todos los demás términos, cierto vacío que ya es, negativamente, un nombre. En cuanto a las totalidades (éxtasis o largas y soñolientas aperturas de la pasión) jamás se las designa: lo cual quiere decir que en cada oportunidad son experiencias nuevas que rehúyen las anteriores denominaciones y no producen forzosamente, ni aun a menudo, la palabra o la frase que mejor les conviene. Pero si sabemos que somos, al mismo tiempo, cultura natural y naturaleza cultivada; si recordamos que lo real vivido sigue dando vuelta sus palabras, abandonando alguna, retomándola; que lo inmediato, en suma, ya es verbal —aunque inadecuado—, entonces comprendemos que el papel de la palabra no consiste en traducir a una lengua articulada el silencio de la Naturaleza: hablar es, para todos, una experiencia inmediata y espontánea, vivida, en la medida en que el habla es una

conducta; de manera inversa, lo vivido nunca es virgen de palabras, y a menudo resucita designaciones perimidas que apuntan a él, sin que en verdad le convengan. Así, la conducta verbal no puede definirse en ningún caso como el paso de un orden al otro. ¿Cómo podría ser esto posible, ya que la realidad del hombre viviente y hablante se constituye a cada instante mediante los dos órdenes confundidos? Hablar no es otra cosa que adaptar y profundizar una conducta ya hablante, vale decir, expresiva por sí misma. Y esto significa: retomar y corregir los parloteos inmediatos viviendo mejor la pasión que los produce, vivir con menos trabas y de un modo más radical la pasión constitutiva gracias al esfuerzo liberador que la esclarece al designarla; a veces también significa, debido a un doble error, desviar la denominación al falsear el movimiento pasional, alterar el impulso por un error de denominación. La palabra no está dada. Es. No hay palabras para lo que siento, se necesitan frases; y estas diferentes frases representan simplemente mi actitud para conmigo mismo: si no exijo más, la palabra está siempre dada. La palabra "amor", por vieja que sea, puede ser suficiente durante mucho tiempo; aún deslumbra con su rayo a los enamorados que no se conocían; y si deseamos hilar más fino, hay infinitas subdivisiones: amor-pasión, amor-estimación, qué sé yo; todos los casos están previstos, siempre que aceptemos —¿quién no lo hace?— que sean previsibles. Y además, si la ocasión lo exige, habrá que reconocer que el amor vivido no puede nombrarse sin reinventarse. Cambiaremos el discurso por lo vivido, y a la inversa. O mejor dicho, aumentamos a un mismo tiempo la exigencia de sentir y la de expresar: nada asombroso hay en ello, puesto que una y otra han surgido de una misma fuente y, desde su origen, se han interpenetrado. Acaso hoy por hoy me irrite el hecho de que la palabra "amor", o cualquiera otra, no dé cuenta de tal sentimiento.

Pero ¿qué significa esto? Ante todo, mi afecto declara no ser un silencio pasivo, sino una espera y hasta una silenciosa invención; si no, ¿de dónde provendría su reivindicación, la urgencia de encontrarle una calificación justa? En resumen, en el nivel en que lo tomo, con sus exigencias, él se denomina y se da un falso nombre, se fastidia por ello y reclama no tanto el estudiado recurso al lenguaje cuanto al ahondamiento, en plena luz, de su realidad. Y exige, además, que sea creador: que lo capte en su unidad sintética y que por eso mismo, en el mismo momento, invente la designación por la frase, de tal unidad. Vale decir, a la vez, que no existe nada

que no exija un nombre, que no pueda recibir uno y que no sea, incluso, negativamente denominado por la carencia del lenguaje. Y, al mismo tiempo, que la denominación es, en su principio mismo, un arte: nada es dado, a no ser esta exigencia. "Nada se nos ha prometido", dice Alain. Ni siquiera que daríamos con las frases adecuadas. El sentimiento habla; dice que existe, que se lo ha denominado de una manera falsa, que se desarrolla mal y oblicuamente, que reclama un signo distinto o, en su defecto, un símbolo susceptible de ser incorporado a él y que corrija su desviación interior. Hay que buscar: el lenguaje dice tan sólo que todo puede inventarse en él, que la expresión es siempre posible, así sea indirecta, porque la totalidad verbal —en lugar de reducirse, como suele pensarse, al número finito de las palabras que hallamos en el diccionario— se compone de infinitas diferenciaciones —entre las palabras, en cada una de ellas—, que es lo único que las actualiza. Esto quiere decir que la invención caracteriza al habla: inventaremos si las condiciones son favorables; si no, viviremos mal experiencias mal denominadas. No: nada se ha prometido, pero en todo caso puede decirse que no puede haber a priori inadecuación radical del lenguaje a su objeto, por la razón de que el sentimiento es discurso y el discurso es sentimiento.

A los quince años, Gustave afirma lo contrario. La influencia del siglo y la de su padre no bastan para explicar su empecinado mal humor. Ya desde entonces es escritor, con mucha fuerza e ingeniosidad, con facilidad en el estilo. Las palabras le resultan dóciles, se apresuran bajo su pluma: esta elocuencia no conoce ninguna de las dificultades que harán la grandeza y la austeridad de Madame Bovary; surge fluidamente. Y, sin embargo, ¿para qué le sirve? Para escribir que no hay que escribir, que la palabra es un silencio degradado. En su carácter taciturno, que el éxito presente hace injustificable debemos ver, pues, una supervivencia. Sobrevive y sobrevivirá en y por una inolvidable infancia, una infancia que condiciona todo el posterior desarrollo de Flaubert. Más adelante veremos por qué complejas razones el adolescente se hace literato. En todo caso, hay una que ya adivinamos: a los nueve años, Gustave ha decidido escribir porque a los siete no sabía leer.

Así la prueba está dada: los escritos de Flaubert adolescente corroboran en un todo los recuerdos de su madre: nos permiten entrever la experiencia primitiva tal cual fue vivida desde adentro; hasta dan a entender que ésta, enriquecida

y magnificada por el orgullo y el resentimiento, se reprodujo a menudo después, y que el adolescente, como antes el niño, no deja de experimentar un malestar lingüístico ni de compensarlo con éxtasis incommunicables. Con un sentido profundo de sus verdaderos problemas —lo que no debe ser confundido con lucidez—, Gustave descubre el acontecimiento fundamental de su protohistoria: todo comenzó con esta mala inserción en el universo del lenguaje, que se tradujo, desde entonces, en un intercambio dialéctico entre el silencio y la machaconería. *Quidquid volueris* confirma nuestras hipótesis, si lo desembarazamos de su hiperbolismo: el niño sintió de verdad la incompatibilidad de las síntesis afectivas con los signos institucionales relacionados con ellas. La palabra fue ante todo, para él, la herramienta y el resultado de las operaciones analíticas que los adultos, desde afuera, efectuaban sobre él. Se le comunicaban las conclusiones; él no se reconocía en ellas. No porque tuviese otras palabras que oponerles: le parecía soslayar el lenguaje por naturaleza. Para él, la Cultura es robo: reduce la indecisa y vasta conciencia natural a su ser-otro, lo cual quiere decir reducirla a lo que ella es para los demás. La palabra es cosa; al introducirse en un alma, la reabsorbe en su propia generalidad: se trata de una verdadera metamorfosis. El análisis reemplaza los vínculos interiores por ligazones meramente externas. Recorta, aísla, reemplaza la interpenetración por la continuidad; la universalidad deroga la singularidad subjetiva en beneficio de la objetividad comunitaria: el alma, esa fiebre cósmica y particular, se convierte en un lugar común.

Hemos mostrado que esta doctrina es falsa. La brusca escisión que se produjo en Flaubert entre la vida subjetiva y el lenguaje, entre lo intuitivo y lo discursivo, entre la Naturaleza y la Cultura, no puede explicarse por la inconmensurabilidad, en cada una de estas parejas, del primer término con el segundo. Hay que ver en ello, antes que una precoz captación de la verdad, la aventura singular de un niño: elementos diversos, exteriores e interiores, intervinieron para indisponerlo contra lo que iba poco a poco a convertirse en su obsesión, así como en el material de su arte: contra la palabra. No hay que ver en la doctrina que expone en *Quidquid volueris* más que un esfuerzo por justificarse y resarcirse de las humillaciones inolvidables. Si rechazamos sus artimañas, podemos aproximarnos más a sus primeros silencios. Y ante todo comprenderemos que no eran silencios de veras. Consideremos, por ejemplo, los éxtasis panteístas de Djaliouh, o los del Loco

que escribe sus memorias: ¿admitiremos que están desprovistos de todo contenido verbal? Imposible, puesto que el oleaje de lo vivido no cesa de hacer rodar las palabras, revuelcamente, tan pronto manteniéndolas en la superficie y tan pronto engulléndolas para arrastrarlas, invisibles, entre dos aguas. Imposible, sobre todo, porque también el silencio es un acto verbal, un agujero abierto en el lenguaje y que, en su condición de tal, sólo puede mantenerse como una denominación virtual cuyo sentido queda definido por la totalidad del Verbo. A los quince años, Gustave quiere no ver las palabras que obsesionan a su poesía. Prueba de ello es que cada vez que se pone a hablar de sus intuiciones utiliza un vocabulario bastante pobre y estereotipado; son siempre los mismos términos y en el mismo orden. Desde luego, ya evoca un infinito simple, ya un infinito "más vasto que el de Dios"; pero estas ligeras variaciones no hacen más que subrayar la invariabilidad del tema verbal. Hallaremos estos sistemas hasta cerca de 1857; vestigios de ellos quedarán en su Correspondencia, hasta su muerte. Fluidos, siempre nuevos, indecibles, los éxtasis habrían sido objeto de alusiones más esfumadas, más caprichosas. Aquí todo está construido para durar, para repetirse sin desgastarse. Y además miremos un poco los términos: Mundo, Creación, Infinito. Todos sugieren un movimiento sin fin del espíritu, un ir hasta el límite por superación de todo lo dado. Pero Gustave no los halló de pronto, para designar una operación que se habría hecho sin ellos durante el éxtasis. Como la operación siguió siendo virtual, fue necesario que el esbozo de recurrencia estuviese en cada caso sostenido y consolidado por una palabra más o menos reputada —alguna de las tres que hemos citado—, que sustituye, en su materialidad de poste indicador, a la imposible extrapolación. La palabra Infinito, por ejemplo, está en el centro mismo del proyecto poético de Gustave, quien nunca sintió la inspiración sin vocablos: dichos o vistos, poco importa; pero sabidos. Y debemos admitir que el silencio "primitivo"⁶ se obtiene de modo intencional, no aboliendo el lenguaje, sino silenciándolo. Estas observaciones, así como están, no son válidas para sus primeros embotamientos: a los cinco años, Gustave no conocía, me imagino, la palabra Infinito, o en todo caso su sentido. No importa. A los quince años cree restituir, mediante su comedia del silencio, su infancia tal

⁶ Hay otro silencio; por ejemplo, el que se cierra sobre la obra hecha, es decir, sobre la totalización del lenguaje. A éste Gustave también lo conocerá más tarde.

como en sí misma el orgullo la exalta y la cambia. Las relaciones se conservan: las palabras pomposas han penetrado en el ensueño del adolescente; pero en los éxtasis infantiles un lenguaje más tosco se disimulaba bajo una poesía más vaga, a la que condicionaba en secreto. El niño produce en él la naturaleza sin los hombres, al arrojar por todas partes velos sobre las obras humanas. Se niega a fundirse en el molde de las frases para conservar en el fondo de sí mismo una esencia incommunicable, cuya textura es la del mundo, que siempre se les escapará a los adultos. No es suprimir el lenguaje; es hacer otro uso de éste. Gustave no se vale de las palabras para hablar: emplea algunas de ellas en la soledad, sin que parezca tocarlas, por el poder de sugestión que tienen. Lo que hay que comprender en este punto es que Gustave hace uso de las palabras, pero no habla. Hablar es, de una u otra manera, un acto: el sentido adviene al hablante; las estructuras lingüísticas se imponen, pero nada impedirá que éste las retome por su cuenta, afirmando, negando, tratando de comunicar esto y de callar aquello. En sus éxtasis, Gustave, obsesionado por la palabra, no asume las frases o los nombres "holofrásticos" que se proponen: no es que se niegue a usarlos; esto también sería un acto. Digamos más bien que se abandona a las fuerzas de la inercia. Véase cómo habla de sus intuiciones poéticas, de golpe: las **recibe**, nos dice. Es víctima de lo "sublime", en el sentido estrictamente kantiano del término. Y ¿qué hace Gustave, como blanco de esa agresión? Cae. Un pasaje de las *Mémoires d'un fou* nos dice que "se abisma". Más adelante citaré otros veinte pasajes. Hay, al parecer, dos tiempos: primeramente, el momento del "arrobamiento". El alma del joven Ganimedes es robada por un águila y se siente elevar hasta el **Punto Sublime** desde donde se puede ver el Mundo, es decir, todo. Pero quien dice "arrobamiento" dice raptó: Gustave ignora la ascensión; sólo goza de imprevisibles asunciones. Y, cuando se lo ha posado sobre una cima y pretende ver por fin la unidad indiferenciada de lo múltiple, esa sustancia universal, sin detalle ni parte, es igualmente la Nada, el paso del Ser al No-Ser y su equivalencia. En ese instante, si el alma del muchacho se siente ligada por una relación interna a esa abolición totalizante del Cosmos, ello ocurre en la medida en que no quiere nada, no siente nada, no desea nada. En el límite, el alma debería perder conciencia de sí misma; después del arrobamiento, la posesión. Gustave marca con toda claridad en *Quidquid voveris* esos dos momentos del éxtasis: ante lo sublime (océano,

bosques, etc.), "el alma de Djalioh se dilataba... temblaba bajo el peso de una voluptuosidad interior... y [...] caía en una letárgica melancolía". El segundo tiempo es capital; diríase que el primero está hecho sólo para preparar éste y que el muchachito procura irse, escaparse furtivamente, vergonzosamente, por un vaciadero. En resumen, lo que se busca no es ni siquiera el quietismo, sino el aturdimiento, presencia tan confusa del alma en el cuerpo que bien podemos llamarla ausencia. Sigue en pie el hecho de que esta dimisión —¿lo exigirá el orgullo?— sólo puede producirse en las cumbres.

Al menos, eso es lo que él dice. ¿Es del todo exacto?

El arrobamiento —"de niño, me gustaba lo que se ve"— es provocado por lo visible: es necesario que la mirada pueda deslizarse hasta el horizonte, que la cosa vista, gracias a su amplitud y su reiteración, le recuerde el Lugar y el Tiempo a ese niño sobrecomprimido por su familia. Gustave da a su mirada el encargo de evadirse por él; a decir verdad, el objeto no es visto por él mismo, o no se capta más que la inmensidad, en cuyo símbolo plástico se convierte, y ésta sólo es en un primer momento ese movimiento rasante de la mirada sobre el mar, asombrada de perderse en el horizonte sin tropezar jamás con un muro. Tomado de improviso por la poca resistencia de las cosas, Gustave se deja ir hasta no sé qué descompresión. La escurridiza evasión sufrida trueca las cualidades sensibles en soportes abstractos de la huida hacia el horizonte; a través del mundo visible, apunta a las más universales estructuras de la experiencia. Dilatación, descontracción, expansión; pero, como consecuencia, empobrecimiento por dispersión. La percepción se hace negación sistemática de todo contenido real para alcanzar el vacío —categoría común al Ser y a la Nada—, al ausentismo interior y a la indiferenciación exterior. El adolescente bautizará a este primer tiempo "Elevación" o "Arrobamiento", lo cual significa que falsea discretamente su sentido: el sentimiento original de Gustave —*Quidquid volueris lo atestigua*— era el de que su ser se ensanchaba por los bordes, esto es, horizontalmente, perdiendo en precisión y nitidez lo que ganaba en amplitud; otros factores, de los que hablaremos más adelante, intervienen y cambian el movimiento horizontal en traslación vertical. ¿Acaso para ver las cosas en su conjunto, no hay que considerarlas desde lo alto? Esta nueva interpretación no es más que una sustitución de imagen. Sustitución capital, desde luego, puesto que introduce el tema de lo alto y lo bajo, de la ascensión y la caída, tan importante en Gustave; pero

que no modifica la estructura primordial de los embotamientos. Si insistimos en ésta, es porque nos impide captar la verdadera naturaleza de la descompresión y la homogeneidad profunda de los dos momentos del éxtasis. En rigor, ascensión y desfallecimiento se oponen: es subir para caer. De aquí extraerá Gustave, tiempo después, toda una mitología. Pero descomprimirse y diluirse son dos operaciones que se acercan tanto entre sí, que la segunda se presenta como consecuencia de la primera y acaso como su finalidad. Un cauto, incapaz de sublevarse, hace la pantomima de evadirse allí mismo, y su encono borra todas las determinaciones del ser para abolir, con ello, todas las llagas de su alma. En síntesis, el impulso hacia el infinito efectúa, como en sueños, una infinita destrucción, y el niño se esmera en achacar la responsabilidad de ésta al mundo exterior: el mundo es quien lo ha dilatado o despojado; el mundo se destruye a sí mismo ante sus ojos vacíos. Así, el desfallecimiento parece bosquejarse desde el comienzo de los éxtasis; la dilatación viene a ser una vía de acceso al letargo. Mejor aún vendría a ser el letargo mismo que se proporciona un pretexto para temporalizarse. Vemos que el rapto no es más que un embellecimiento. El chico no es simple. Diríase que reúne en él la permanente tentación de desaparecer y el orgullo, la sombra y celosa ambición de los Flaubert. El recurso del infinito, del éxtasis panteísta, de la poesía muda, la soberbia reivindicación de su animalidad —ahora comprendemos— se agregó después al desfallecimiento: pienso que desde los siete años. Con mayor exactitud, desde que el muchacho tomó conciencia de su insuficiencia, desde que interiorizó esta humillación **objetiva** para hacer de ella una estructura permanente de su subjetividad. Se dora la píldora. Y ya que el embotamiento constituye su tentación, lo valorará, hará de él, con el nombre de Poesía, ese noble anonadamiento al que podríamos llamar, parodiando un giro de Marx, el “devenir-mundo” de Gustave Flaubert.

¿Logra engañarse por completo? No. Esos oropeles cubren difícilmente no sé qué tedio de vivir, una tentación inmediata y permanente de abandonar la vida. Está convencido de que el desvanecimiento podría en última instancia, por ejemplo bajo el golpe de una insostenible vejación, realizarse en él sin éxtasis ni rapto, en su negatividad desnuda. Prueba de ello es que él mismo lo dice, a los quince años, en *La peste à Florence*: García, hermano envidioso, asiste al triunfo de François, su hermano mayor: lo que le provo-

ca tal disgusto que cae desmayado en la sala de baile y hay que barrerlo como se barre una basura al despuntar el día. Si se me objeta que se trata de una fábula y que el autor es libre de inventar lo que quiera, preguntaré: ¿por qué esa invención y no cualquier otra? Tengamos presente en efecto, que las pasiones de García son de una terrible virulencia; son el odio y la rabia, los ardientes carbones de la envidia. Se diría que todo va a explotar. Y, por lo demás, todo explota: García termina por matar a su hermano. Pero el homicidio es poco convincente; interesa, ante todo, por su carácter autopunitivo, y ya insistiremos respecto de este acto sobredeterminado. En todo caso, raros son los autores adolescentes que no terminarían la fiesta en el palacio de los Médicis y el sufrimiento del joven García sin algún estallido. ¿Y qué habría de hacer? Desgarrar un vestido, ensangrentar con sus uñas una hermosa nuca, como sueña hacerlo, o bien insultar a un capitán y retarlo a duelo. No es que tales violencias deriven de manera directa de su pasión; todo lo contrario, nacen de sí mismas, al correr de la pluma, porque son exigidas por la convención más común y porque la mayoría de los autores, jóvenes o viejos, no se atreven a apartarse de lo convencional. Parece natural que se exterioricen sentimientos tan ardientes, que el odio sea por dentro sufrimiento y por fuera agresividad. En otros términos, las emociones activas se hallan, sobre todo cuando se trata de personajes masculinos, abundantemente descritas en nuestra literatura; en cambio, apenas se les hace lugar a las tristezas pasivas, a los miedos cervales, a las iras impotentes. Y no obstante existen, haciendo temblar las piernas, paralizando las lenguas, relajando los esfínteres. Extremadas, se pierde el sentido y se desploma como un bulto a los pies del enemigo jurado al que se habría deseado asesinar. Cuando Gustave pone en García, su víctima, una cólera pasiva que lleva finalmente a la caída y a la falsa muerte, evita la convención sin buscarlo deliberadamente, por la sencilla razón de que inventa su verdad. En este grado del odio, hay que romperlo todo o reventar. El revienta. Esta despedida a la inglesa es una de las dos soluciones que pretenden poner fin a su tensión interior. ¿Por qué elegir ésta antes que la otra? Porque Gustave se define mediante ella en lo más profundo de su cuerpo y su memoria. Tendremos que recordar este desvanecimiento de García cuando veamos a Gustave, a los veintidós años, temblar convulsivamente en el coche, derrumbarse ante la vista de Achille durante la famosa crisis que

terminó por hacer de él Gustave Flaubert. Con suma frecuencia el hijo menor del médico filósofo se jacta de ser profeta; y con razón, como veremos. ¿Cómo dejar de ver que prefigura, mediante el cuerpo inanulado de García, la terrible violencia pasiva que hará sufrir a su propio cuerpo?

Por lo demás, declarará que ve en esa violencia el riguroso desenlace de su vida pasada. Lo cual quiere decir que hay que reconocer allí las ofensas que sufrió, y la conducta que resume en ella, radicaliza y eleva a lo absoluto todas las reacciones anteriores. Su "ataque de nervios" lo arruina y hace que se refugie en la impotencia, pero al mismo tiempo Gustave establece la continuidad de su vida, aclara el pasado merced al presente, se reconoce en sus furias blancas, en el desmayo de García, en los primeros embotamientos del menor de los Flaubert. Inercia, pereza, tormentas interiores, letargos: hallamos estos rasgos de un extremo al otro de su existencia. Definen a la vez una estrategia que encontraremos más adelante, con el nombre de actividad pasiva, en la profundidad del organismo, una especie de apertura nerviosa que hace más fácil el abandono. En su origen, el embotamiento, es este conjunto aparentemente incoherente: caminos abiertos en el cuerpo, una vocación de apatía que solicita sin cesar el abandono, un malestar, un rencoroso aburrimiento de vivir y, en ciertos casos, la utilización intencional de tales facilidades para provocar la ausencia del alma, la evasión en la muerte vivida. Este abandono implica por sí solo un tedio que se remonta a sus primeros años. Para él, vivir es demasiado cansador. Se esfuerza por pasar de un instante al otro: en el fondo de sus deseos y de sus placeres hay un permanente vértigo. Imaginemos a un soldado herido y perseguido. Va junto a sus compañeros, y lo exhortan: si apresura el paso, escaparán del enemigo. El hace lo que le dicen, pero sufre, y sobre todo la fatiga, cada vez menos y menos tolerable, sople sobre los deseos que comparte con sus camaradas; reunirse con el regimiento, engañar a unos feroces perseguidores, ser atendido, curado: eso es lo que quería, pero poco a poco va perdiendo el interés. Si tales motivos siguen actuando, lo hacen a la manera de imperativos y por mediación de los otros. Solapada, luego violenta y por fin irresistible, se despierta en él la gana de renunciar a la lucha, de abandonar a sus compañeros, de dejarse caer y aguardar, echado, la desgracia y la muerte. Y cederá a ella, a no ser que se lo lleven. Pero en el momento escurridizo en que la fatiga y el deseo de morir emponzoñan su humilde proyecto de sobre-

vivir, cuando cada tranco, lejos de suscitar los siguientes, se hace sentir en él —“No aguantaré mucho más”— como si fuera el último, ese soldado se parece a Gustave; camina como vive el muchacho, esto es, con la misma repugnancia y la misma aplicación, por obedecer antes que por instinto de conservación.

Hay una diferencia, no obstante: si se echa a tierra, si sus compañeros lo abandonan, el herido morirá de veras: volverá a entrar en el gran silencio de la materia inanimada. Como esos insectos que se paralizan cuando uno los amenaza, Gustave apunta a la “falsa muerte”. Se diría que olfatea el peligro, o que siente sus heridas, y que procura morir vivo para sobrevivir a su muerte, para hacer de ésta un acontecimiento vivido y superado en el seno de su propia vida y que se hunde en su memoria al mismo tiempo que el peligro que lo provocó. Nunca perderemos de vista esta “falsa muerte”. En todas las encrucijadas, en todas las grandes ocasiones, Gustave volverá a emprender su tentativa de fuga, siempre espontánea, pero cada vez más dispendiosa: hasta llevarlo a la ruina. Veremos cómo la operación, sin alcanzar jamás la lucidez, recoge sentido durante el camino hasta convertirse en el principio de una estrategia defensiva. Pero hay que agregar que la “falsa muerte” en sí misma —momentánea pérdida de los sentidos— es apuntada pero nunca alcanzada por completo. Flaubert adolescente, ya creador, le permite a García disfrutar de ella durante algunas horas. Pero el personaje no hace más que realizar los deseos insatisfechos del autor, al que encarna. El muchacho pierde conciencia en él, imposibilitado de poder suspender en sí mismo, así sea por un instante, las facultades del alma. Los embotamientos jamás alcanzan el desvanecimiento, que es su fin y, como tal, su razón de ser: prueba de ello es que Gustave puede, a los quince años, presentarlos como éxtasis poéticos. En cuanto a la falsa muerte de Pont-l'Évêque y a las crisis que la siguieron, a menudo repitió que una y otras se ponían de manifiesto por una parálisis del cuerpo —que lo incapacitaba para hablar, para hacer el menor signo— y por las increíbles visiones de su conciencia sobrecargada. Del contenido de los éxtasis y los “ataques”, ya hablaremos con el debido tiempo.

Por el momento lo que conviene señalar es ante todo que el niño, aun antes de desterrárselo de la edad de oro, soporta la vida como una carga. Todavía no contamos con los medios de sacar a luz el origen de su mal. Pero no hay duda

alguna de que se refiere a éste cuando escribe a la señorita Leroyer de Chantepie: "A fuerza de trabajo logro acallar mi natural melancolía. Pero el viejo fondo reaparece a menudo, ese fondo que nadie conoce, la llaga profunda siempre oculta". Texto curioso, cuya aparente contradicción proviene, como siempre ocurre en el caso de Gustave, de su riqueza. A decir verdad, uno siente la tentación de oponer la "natural melancolía" —rasgo de carácter innato o constitucional— a la "llaga profunda" —herida o traumatismo—, que debería ser, por definición, un acontecimiento de su protohistoria. Pero hay que observar mejor: se diría, en efecto, que la llaga es una injuria padecida, que es, por tanto, un accidente de su temporalización, y que a la vez forma parte, *a priori*, de su ser intemporal; esto es lo que él quiere decir, y corre por nuestra cuenta comprenderlo. Ya trataremos de hacerlo. Por ahora destaquemos que esa naturaleza —que quizás es sólo una primera costumbre— parece al mismo tiempo su mal y el medio, si no de curarlo, al menos de evitarlo mediante breves evasiones, siempre recomenzadas, pues la llaga profunda que se le ha inferido —ese vértigo, ese desgano de vivir, esa imposibilidad de emprender cosa alguna, esa dificultad para negar y para afirmar, que le impide entrar en el universo del discurso— debe ser llamada, creo, su *constitución pasiva*. Efectivamente, Gustave la denuncia cuando postula que Djalioh "era el resumen de una gran debilidad moral y física con toda la vehemencia del corazón". No oculta siquiera la extrema fragilidad de sus violencias; es, dice, el rayo "que incendia palacios y se ahoga en un charco". Tendremos que investigar si su constitución no le fue dada. Pero cuando Gustave sufre por ella, cuando ve en su malestar vital la consecuencia de una llaga que le han inferido, puede poner un término momentáneo a su infortunio exagerando su pasividad; tal es el origen de los embotamientos: cada uno de éstos es una tentativa de vivir hasta el límite esa condición de inerte materialidad recibida. Y no veamos como intentos esos ensayos: Gustave, niño, no está hecho para actuar; son más bien abandonos vertiginosos a esa naturaleza constituida que siente en él como producto de los Otros. Vertiginosos y rencorosos: me alejo de ustedes al convertirme contra ustedes en aquello que ustedes hubieran querido que yo fuera. Por supuesto, nada de esto se dice a los cinco años: para decirlo sería necesario que el niño dispusiera de una lucidez reflexiva que no pertenece a esa edad. Y sobre todo nada dice, nada se dice, porque no habla: ¿de-

bemos acaso deducir, no obstante, que sus abandonos no son vívidos? Claro que no, y mucho menos que carezcan de estructura intencional. Pero ésta ha de ser nuestra tarea cuando encaremos la síntesis progresiva, es decir, establecer qué puede ser una "actividad pasiva". Bástenos con advertir que Gustave no puede, desde su primera infancia, ni alcanzar la praxis humana, ni dejarse hundir por completo en la inconsciencia de la cosa inanimada, su terreno es el pathos, es la afectividad en la medida en que ésta es violencia pura, sufrida sin ser asumida, y que lo devasta para luego eclipsarse sin haber negado ni afirmado nada, sin haber tenido la fuerza de afirmarse a sí misma.

Tal es la razón, en el nivel de la pura descripción fenomenológica, de sus dificultades para hablar, para leer. Corrientemente, no bien ha roto este último cascarón —la cinta sonora—, un niño emerge en el universo del discurso. La síntesis de los signos, ya comenzada, efectúa por sí misma el análisis del significado. Las sílabas se acercan, se pegan y producen, con su balbuceo, una totalidad: sobre el fondo indistinto del mundo exterior se destaca una forma, y ésta entrega el detalle de los elementos que la componen. Puesto que la palabra puede ser muda y la mudez hablar, puesto que Naturaleza y Cultura no son distinguibles una de la otra y se encuentran juntas en la unidad del significante, del significado y de la significación, por mucho que nos remontemos en nuestra prehistoria, está claro que nada precede al lenguaje y que hemos pasado sin esfuerzo, merced a nuestra simple afirmación práctica de nosotros mismos, del alma hablada al alma hablante.

La constitución pasiva de Gustave lo mantiene durante mucho tiempo en la fase del alma hablada: los sentidos le llegan, como gustos u olores, él los comprende, —pero no del todo—, puesto que no puede retomarlos por cuenta propia; en todo caso, lo que capta de ellos le está dado por los otros. Al no poder llevar a cabo ese acto que es la intelección —evidencia afirmativa en que se basan nuestras certidumbres—, se ve reducido a la creencia. Las frases de los demás se afirman en él, pero no por él. Es lo que se llama su credulidad. En rigor, cree en todo, lo cual es no creer en nada, es sólo creer. Esta credulidad se confunde con lo que tiempo después él llamará su "creencia en nada". Pronuncia algunas frases, sin embargo; repite palabras, o las combina como ramilletes: queda afectado por el sentido vago que emana de ellas. Mientras no se le ocurre proporcionarle un abeceda-

rio, nadie advierte que no habla, sino que es hablado. Pero desde el momento en que debe aprender a leer, el lenguaje se metamorfosea ante su vista: hay que descomponer, recomponer conforme a reglas, afirmar, negar, comunicar. Debe enseñársele no sólo el alfabeto, sino también, en esta ocasión, la praxis para la que nada lo ha preparado: el niño patético encara la práctica y descubre que no está hecho para ella. O mejor dicho, no comprende lo que se exige de él. Antes, por supuesto, obedecía dócilmente. Pero eso era doblegarse a la voluntad de los mayores: perinde ac cadaver. Ahora se le encomienda actuar. Pero, el acto, aun cuando efectuado por una orden, es soberanía, lo cual quiere decir que lleva en sí una negación implícita de la obediencia. Para Gustave, leer no será solamente una operación que se le reclama sin haberle dado los medios de emprenderla; será, sobre todo, un exilio. Frente al abecedario siente que va a ser expulsado del mundo servil de la infancia.

Aprenderá sus primeras letras desde luego: ya veremos a qué precio. La pasividad es su sino, pero es un hombrecito, no un idiota, ni siquiera un niño salvaje. Es, como todos los hombres, superación, proyecto; puede actuar. Simplemente, tiene más dificultades que los demás, y también más aversión. Y además no se reconoce cuando se esfuerza por convertirse, por docilidad, en un agente: se pierde, se extravía en una empresa que suscita en él un Yo que es él mismo pero no su Ego, ese yo que suscitan los adultos y que, debido a su función misma, se les escapa: la acción es lo desconocido, es la angustia. Todo se sustrae porque Gustave lo supera todo hacia un objetivo que le ha sido fijado. Leerá, escribirá; pero el lenguaje siempre seguirá siendo para él ese ser doble y sospechoso que se habla solo, en él, colmándolo de impresiones incommunicables, y que se hace hablar, reclamando de Gustave que se comunique con los otros, cuando a decir verdad nada tiene que comunicarles. O, mejor dicho, cuando la noción misma y la necesidad de comunicación se encuentran para él, en virtud de su protohistoria, presentes, sí, pero le son ajenas en la medida misma en que las palabras son en él otras (provenientes de los otros) y no pueden designar lo vivido. A partir de allí se puede establecer, como veremos, el sentido particular del estilo en Flaubert, vale decir, de su futuro comportamiento con respecto al Verbo. Por ahora no hemos hecho otra cosa que localizar la perturbación: el niño se descubre pasivo en el universo activo del discurso. Ahí se detiene nuestra descripción. Lo que importa ahora es remontar el curso de esta historia y buscar

en la profundidad de los primeros años las razones de esa pasividad.

¿Es el cuerpo el responsable? A decir verdad, se nos escapa. Los azares de su vida intrauterina no podríamos conocerlos, cosa que ya sabíamos desde el comienzo. Si por lo menos se nos hubiese transmitido la opinión de los médicos acerca de Flaubert adulto; si hubiésemos sido informados, merced a algún chequeo efectuado alrededor de sus cincuenta años podríamos, con el auxilio de los especialistas contemporáneos, remontarnos paulatinamente hasta las predisposiciones originales del soma: sólo se trataría, claro está, de una conjetura; pero resultaría útil saber si Gustave era, a los cincuenta años, hipotenso, si había en él vestigios de una vieja descalcificación, etc. Nada de ello: en 1875, los conocimientos médicos siguen siendo bastante toscos pese a los inmensos progresos llevados a cabo. Aunque los diagnósticos se hubieran conservado, no habría ninguna posibilidad de que nos sirviesen de algo. Los padres lo tenían por una mente débil, y bien que lo dijeron. Pero ¿el organismo? ¿Quién nos ha hablado de su resistencia o de su debilidad? El cansancio de vivir es seguro: no habrá de abandonarlo. Gustave lo disimulará con gesticulaciones y gritos, pero sin llegar a convencer: sus contemporáneos no dejarán de mencionar sus abrumadores adormecimientos, las somnolencias que lo asaltaban en pleno día. No cabe duda de que habría una congruencia secreta entre la apatía de aquel gran mocetón —que parece remitir a su constitución orgánica— y sus letargos, que implican estructuras intencionales. Pero aun suponiendo que existan tales disposiciones biológicas, ¿qué prueba que sean originarias?

Estas preguntas, cuando uno las formula en su generalidad, quedan aún sin respuesta. ¿Qué ocurrirá si las particularizamos? ¿Qué pasará si interrogamos a un muerto entre todos los muertos —y no de los más locuaces— sobre el origen de esas primeras estructuras psicosomáticas?

PASO A LA SÍNTESIS PROGRESIVA

Nuestra dificultad nos advierte que el análisis regresivo nos ha llevado lo más lejos que pudo, esto es, hasta la descripción fenomenológica de una sensibilidad infantil. Ahora hay que invertir el movimiento. Dejémosnos llevar hasta los orígenes de esa vida, hasta el nacimiento de Gustave, y veamos si disponemos respecto de esta prehistoria de informaciones suficientes para iniciar el retorno, es decir, la síntesis pro-

gresiva que restituirá la génesis de esa sensibilidad. Etapa por etapa, desde el grado cero de esa aventura individual hasta el sexto año.

De paso volveremos a encontrar las estructuras que acabamos de explicitar, una tras otra. Esto es obvio, ya que habrán de servirnos de esquemas rectores: si el movimiento de la síntesis está bien orientado, debe restituir, como productos de una historia, los embotamientos, la pasividad y el cansancio de vivir que hemos explicitado y mostrado como estructuras de cierta vida, vivida en cierto momento. Pero no temamos a las reiteraciones. La materia es la misma; el enfoque es nuevo; las "cualidades" del niño pasan de lo estructural a lo histórico.

Hay que tratar de comprender este escándalo: un idiota que se convierte en genio. Necesitamos comprenderlo si no queremos contentarnos con pamplinas y convertir a esos primeros estupores en una señal de elegido. Necesitamos hacerlo asimismo por otra razón, y es que, en definitiva, no conocemos a ninguno de los antiguos muertos que amamos. A Gide sí, pero es ayer. Antes de ayer no hay nada. La lactancia, las funciones digestivas y excretorias del bebé, los primeros aseos, la relación con la madre: sobre estos datos fundamentales, nada. Cualquiera que fuese el personaje, se negará, ya adulto —como Gérard de Nerval— a aventurarse fuera de una maravillosa y trágica infancia: nunca contaremos con un solo detalle de ese período: las madres cumplían con su oficio como sonámbulas, aplicadas, frecuentemente amantes, más rutinarias que lúcidas; nada dejaron dicho. Cuando se intenta reconstruir una vida del siglo pasado, se suele sentir la tentación de relacionar sus determinaciones fundamentales con los primeros hechos sobresalientes mencionados por los testigos. Demasiado bien lo sé, como que cometí ese error hace algunos años, en oportunidad de mis primeros contactos con Flaubert. Intentaba comprender su "actividad pasiva" a partir de la unidad sin fisura de su grupo familiar. Pero no estaba del todo equivocado: ya veremos cómo el chiquillo —modo inesencial de la sustancia Flaubert— es consentimiento en lo profundo de su ser, y que el consentimiento encarna la orgullosa adhesión de la familia a sí misma por la mediación de cada miembro individual. Pero esta explicación viene mucho después: el niño ya se ha impregnado del arrogante y sombrío espíritu advenedizo que el médico jefe le contagió, antes, a su primogénito; ha hecho el aprendizaje de las estructuras familiares. Su inercia proviene del hecho de aceptar la jerarquía de los Flaubert y, a la vez, de no poder

resignarse a ocupar dentro de ésta el último puesto. Ya ha nacido la envidia, tal vez el resentimiento, pero en todo caso un conflicto paralizante. Como individuo, carece de todo valor; como encarnación de la célula social, comparte con sus parientes un valor absoluto, sí, pero común. Pronto lo veremos: este breve resumen es suficiente para mostrar que la inteligencia y la sensibilidad de Gustave se encuentran en pleno desarrollo. Mejor dicho, estamos al cabo de una larga evolución. Tiene nueve años, tal vez diez. Para que la maduración continúe se necesitará la intervención de nuevos factores. Una afectividad tan altamente evolucionada será ya pasiva, o ya entonces rechazará la pasividad.

Ese era mi error. Y lo exagero adrede. Si las cosas fueran tan claras, la explicación de la inercia por el consentimiento sería superflua. Veremos que no lo es. Justamente por la razón de que la pasividad no subsiste: debe hacerse incesantemente o ir desapareciendo poco a poco. La función de las experiencias nuevas consiste en mantener o en liquidar. Durante los primeros años la pasividad se ha constituido en ese nivel profundo en que lo vivido, el signifiante y el significado no son separables. En el curso de los años siguientes, ese carácter fundamental de la sensibilidad ha frenado, sin la menor duda, el desarrollo general del niño sin llegar a impedirlo por completo, puesto que forma parte integrante de la totalidad; de lo cual resulta un hiato, una desigualdad: la inercia afectiva, arraigada en la memoria de Gustave —segunda naturaleza y primera costumbre—, resulta desfasada y retrasa su evolución global: al niño se le inculcan conductas prácticas; es, así sea a pesar de él mismo, activo de cien maneras diversas, corriendo, jugando, hablando, escuchando y mirando a todos los chicos de seis años, y esta pasividad de lactante —hábito adquirido en la cuna— paraliza su sentimiento; siente patéticamente lo que se entregaría mejor, quizás, a una afectividad más conquistadora. Todo adquiere en él —vivido— no sé qué profunda oscuridad; vagamente perimida, la parálisis denuncia su insuficiencia; en esa fase más consciente y sensata de la evolución, la parálisis no alcanza a designar su “**ser-en-el-mundo**”, que no es simplemente una “apertura del ser” —ésta admitiría sentimientos pasivos—, sino también, desde hace algún tiempo, cierta manera práctica de arrojarle hacia las cosas, de anunciarse a sí mismo por el horizonte. No se trata de adquisiciones, sino de explicitaciones. Poco importa. El pequeño siente su historia con un corazón prehistórico. Este desfasaje solicita de él mismo un ajuste: haría falta romperlo todo o componerlo todo. Pero

esta obligación se proyecta en una sensibilidad encadenada y sólo se la puede sentir en términos de destino: el niño se encuentra en una encrucijada de fatalidades. Sería dable concebir semejantes interacciones, y una influencia del educador, del medio circundante, tareas tan duramente impuestas que lo vivido, atravesado por una corriente de generosidad expresiva, liquidaría de modo parcial la avaricia introvertida que lo caracteriza, adivinando que la plenitud del "sentir" exige la comunicación. En cierta manera es, incluso, la historia de todo el mundo. Pero no la de Gustave: su familia es un pozo y él está en el fondo; la edad y la educación lo izan lentamente: el balde se eleva, ¿pero cómo podría cambiar la pared que lo rodea? La inteligencia consolidada, los comportamientos aprendidos, la explotación cada vez más amplia son otros tantos medios para descubrir mejor la situación familiar, pero no para modificarla. Ocurre, por lo demás, que ésta no se modifica por sí sola: la célula social se halla demasiado integrada; en suma: demasiadas vueltas de tuerca. El resultado es que el "despertar al mundo" de Gustave no es más que un despertar ante la familia omnipresente y en todas las dimensiones: mientras crezca no hará otra cosa que vivirla en diferentes planos, como la misma. Los factores nuevos son antiguas influencias, aclaradas, reconsideradas, influencias que actúan por medio de una comprensión que las pormenoriza y las amplifica. En ciertos casos se podría concebir que la explicitación provoque una transformación radical de las actitudes; tal sería el caso de un malentendido. Pero entre los Flaubert no hay malentendidos: las nuevas determinaciones son sólo las antiguas, consolidadas y agravadas, adaptadas a las relaciones cada vez más ricas que se anudan entre el niño que va madurando y el mundo que lo rodea. Así, la apatía es ante todo la familia vivida en el más elemental nivel psicosomático —el de la respiración, de la succión, de las funciones digestivas, de los esfínteres— por un organismo protegido. Después de las transformaciones que procuraremos entrever, Gustave la asume para hacer de ella una conducta más evolucionada y para asignarle una nueva función: la acción pasiva pasa a ser táctica, elástica defensa contra un peligro mejor comprendido, el puro sentir ciego se convierte en resentimiento. Pronto lo veremos, pero lo que importa en este punto es rechazar el idealismo: uno adopta las actitudes fundamentales sólo si éstas existen primeramente. Se toma lo que se tiene: los medios disponibles. Podemos tallar las estacas para hacer lanzas, y nada más. Pero estas armas puntiagudas seguirán siendo, des-

pués de todo, trozos de madera y su materialidad leñosa no depende de su nueva función, sino de las lejanas operaciones que la produjeron y que ella conserva en sí. Así ocurre con la inercia patética. Hemos visto que requería una integración más rigurosa al sistema en evolución; no es todo. Por el simple hecho de ser-ahí, como receptividad pura, se propone, se hace medio y le sugiere al niño el mejor partido que puede sacar de ella. Por fin, cuando haya sido absorbida íntegra por la praxis y se recomponga como la unidad de lo sensible padecido y de la acción pasiva, conservará su sentido arcaico, como la lanza conserva la materia de la estaca que fue: conservado, superado, atravesado por nuevas y complejas significaciones, este sentido no puede dejar de alterarse. Pero sus alteraciones deben ser comprendidas; se trata, en efecto, de reproducir una totalidad nueva a partir de las contradicciones internas de una totalidad anterior y del proyecto que nace de éstas.

Todo lo cual quiere decir, que en otro momento interpreté la pasividad de Gustave a partir de su relación interna con su familia. No era una interpretación falsa: así sucedieron las cosas entre los cinco y los nueve años. Pero sin la restitución de los fundamentos arcaicos de la sensibilidad, es una interpretación en el aire, abstracta y relativamente indeterminada. No es sólo la comprensión la que recibe desde afuera sus límites, sino que el sentido mismo de la determinación se sustrae a la descripción. Ya lo dije: en la primera infancia lo orgánico y lo intencional se confunden; así, el sentido es materia y la materia es sentido. En cierto modo, si toda persona singular tiene en sí la estructura del signo y si el conjunto totalizado de sus posibilidades y proyectos le ha sido dado como su propio sentido, el duro y oscuro núcleo de este sentido es la primera infancia: la apatía recibida, vivida, consolidada, de los primeros dos años sostiene desde el interior a la actividad pasiva y a todas las conductas de resentimiento; es a un tiempo la materia del signo, la opacidad del significado (misteriosa superación de la claridad hacia significaciones más oscuras) y la delimitación interior del significante. Verdad restrictiva y plenitud condensada de la memoria, el pasado prehistórico recae sobre el niño como Destino; es la fuente de permanentes imposibilidades, que las determinaciones posteriores —por ejemplo, el ser-en-familia del chiquillo a los nueve años— serían incapaces de explicar, y es también, debido a un sincretismo original, la matriz de las más singulares invenciones, la inextricable confusión que éstas acla-

ran y que las hace más comprensibles. O bien encontraremos el núcleo consistente en torno del cual el sentido se constituirá en su singularidad, o los orígenes profundos de Gustave Flaubert y, por consiguiente, la trama de su idiosincracia, se nos escapan siempre. Sin la primera infancia, decir que el biógrafo construye sobre arena es decir poco: construye sobre la bruma y con niebla. La comprensión dialéctica bien puede elevarse paulatinamente hasta los últimos momentos de una vida: de todos modos comienza de manera arbitraria, con la primera fecha que mencionan los archivos, es decir, se basa en lo incomprensible. Y éste, superado pero conservado, permanece en ella como su límite permanente y su negación interna: si el movimiento no encuentra su verdadero punto de partida, jamás alcanzará su objetivo. Puedo inventar las más ingeniosas aproximaciones, prever con certeza el pasado que fue el futuro de mi gran hombre; sigue en pie el hecho de que comprenda lo que no comprendo y, consiguientemente, de que no comprenda lo que comprendo. Es una ignorancia más o menos grave. Hay hombres forjados mucho más por la historia que por la prehistoria, aquélla aplastó en ellos, sin piedad, al niño que fueron. Pero no son completamente singulares: los hallamos en el cruce de lo individual con la universalidad. ¡Pero Gustave! No bien empiece a escribir tendremos la experiencia directa de lo singular. En él, haga lo que haga, el **sentido** aparece a cada instante: es la unidad de los sinsentidos que retardan o desvían la significación racional y práctica. Y por ello, la infancia. Como sabemos, la infancia obsesiona a Gustave: está en él; la ve, la toca incesantemente, y el menor ademán suyo la expresa: de modo que la tenemos presente, también nosotros; la adivinamos a través de los tics de su pluma. Pero en lo esencial se nos escapa; es un vacío del que apenas se perciben los bordes. Abramos al azar, sin preparación ninguna, un tomo de la **Correspondence** de Gustave: la infancia nos salta a los ojos, pero no la vemos.

Todo el problema se resume en unas pocas palabras: Gustave nunca salió de la infancia. Lo dice y lo sabemos: es un adulto alienado al monstruo miserable que fue. Por otra parte, cuando uno desea recoger testimonios relativos a sus primeros años, choca con una conspiración del silencio: en primer término, nadie se preocupó por observar a los chicos y a sus mamás, y además el pequeño retardado no hacía honor a sus padres: de modo, pues, que su comienzo en la vida hubo de permanecer oculto: fue un secreto de familia. En tales condiciones, hay que optar: o abandonar la investigación, o reco-

ger por todas partes indicios, examinando los documentos dentro de otra perspectiva, bajo otra luz, para arrancarles otra información. Entre los dos términos de la alternativa, he optado por el segundo. Sé que la cosecha será pobre. No obstante, si debiéramos enterarnos de algunos detalles o descubrir la importancia de ciertos hechos que hemos pasado por alto, sería necesario intentar la síntesis progresiva, hacer conjeturas acerca de esos seis años que nos faltan; en una palabra, forjar una hipótesis comprensiva que relacione los hechos nuevos con los trastornos del sexto año mediante un movimiento continuo. La verdad de esta restitución no puede probarse; su verosimilitud no es medible: desde luego, con un poco de suerte rendiremos cuenta de todo lo que sabemos. Pero este todo es tan poco: casi nada. ¿Hay que tomarse tanto trabajo sólo para llegar, a fin de cuentas, a una hipótesis atravesada por incertidumbres y desconocimientos y sin probabilidad definida?

Sí. Sin vacilar. Ya mismo diré por qué, con la reserva de volver a ello al concluir. Una vida es, como sabemos, una infancia que pasó por todas las situaciones; por lo tanto, nuestra comprensión conjetural se verá requerida por todas las posteriores conductas de Flaubert: habrá que hacer entrar en todas las manifestaciones de su idiosincracia la restitución hipotética de la primera infancia, llenar con esos años desaparecidos y reinventados los vacíos que hemos señalado, estar en condiciones de devolver a esta sensibilidad ese núcleo de tinieblas en el que se confunden el cuerpo vivido y el sentido, esa indiferenciación sentida como el tejido carnal de las pasiones. En una palabra, nos veremos solicitados, no una vez, sino en todas las páginas: la síntesis comprensiva sólo se detiene en la muerte. Si nuestra reconstrucción no es rigurosa, se descuenta que no tardará en caer en pedazos. Vayamos más lejos: reclamada de todas partes, dada, sometida a las más fuertes presiones, será necesario que se desmorone o que contenga algo de verdad. No lo olvidemos, en efecto: a partir de los trece años el juego está sobre la mesa. Gustave escribe libros y cartas; hay testigos permanentes. Imposible tomarse libertades con hechos tan conocidos, relatados casi siempre por varios testigos a la vez, ni con las interpretaciones del mismo Flaubert: la realidad de esta vida y esta obra se impone a poco que se la lea. Su densidad y su rigor dan a cada momento prueba de su verdad; nosotros, sin embargo, con la intención de esclarecer lo vivido mediante la luz negra de su primera infancia, veremos si la lenta experiencia del adolescente, del joven y del adulto es alérgica a nuestra

hipótesis, si la tolera o la asimila y se transforma, por ella, en sí misma. Así, la aventura de Flaubert dará prueba, a medida que se aproxime a su fin, de esa infancia recuperada y decidirá retrospectivamente acerca de su verosimilitud. Me basta con esta esperanza: hago el intento.

Ya hemos fijado y descrito los rasgos distintivos del niño a los seis años. Podemos reducirlos a dos determinaciones fundamentales. Una es el carácter patético de su sensibilidad; la otra, cierta "dificultad de ser" que traduce un malestar psicosomático. Si estas disposiciones se formaron en el curso de su protohistoria, entonces tienen que traducir un trastorno de la relación original que unía al niño —carne que va a florecer— con Genitrix, la mujer que se hace carne para alimentar, cuidar y acariciar la carne de su carne. Por lo tanto, hay que remontar el curso de esa vida hasta el momento primero en que una mujer se hace carne para que una carne se haga hombre.

Recuerdo las generalidades: cuando la madre da el pecho o asea al lactante, se expresa, como todo el mundo, en su verdad de persona, que, naturalmente, resume en sí toda su vida, desde el nacimiento, y al mismo tiempo lleva a cabo una relación, variable según las circunstancias y los individuos, relación cuyo objeto es ella y a la que podemos llamar amor materno. Digo que es una relación y no un sentimiento. Efectivamente, el afecto propiamente dicho se traduce en actos y se mide por éstos. Pero al mismo tiempo, debido a ese amor y, a través de él, debido a la persona misma —hábil o torpe, brutal o tierna, tal, en fin, como su historia la ha hecho—, el niño se pone de manifiesto a sí mismo, es decir, no sólo se descubre por su propia explotación de sí y por sus "dobles sensaciones", sino que además sabe de su carne por presiones, por contactos extraños, por roces y choques que lo desconciertan, o por una diestra dulzura: conocerá sus miembros —violentos, afables, torcidos, forzados o libres— por la violencia o la afabilidad de las manos que lo despierten. También por su carne conoce otra carne, pero poco tiempo después. Para comenzar, interioriza los ritmos y los trabajos maternos como cualidades vividas de su propio cuerpo. ¿Qué es, exactamente? El cuerpo palpado que se descubre en su pasividad a través de un descubrimiento extraño, si se lo pone, por ejemplo, sin precaución, de costado, o sobre el vientre, o se lo arranca demasiado pronto del pecho, ¿cómo se descubrirá? ¿Brutal o brutalizado? ¿Se convertirán las discordancias y los choques en el ritmo contrastante de su vida, o simplemente en una constante irritabilidad de la carne, promesa de grandes

rabias futuras, una fatalidad de violencia? Nada queda fijado de antemano; la situación total es la que decide, ya que es toda la madre quien se proyecta en la carne: sus violencias no son, tal vez, sino torpezas; tal vez mientras sus manos lo estrujan no deja de hablarle, de cantarle al hijo que no habla aún; tal vez éste se entera, no bien aprende a ver, de su propia unidad corporal por las sonrisas que ella dirige. Tal vez, por el contrario, ella hace lo necesario, ni más ni menos, mal y concienzudamente, sin despegar los labios, demasiado absorbida por una tarea que le disgusta. Las consecuencias serán muy diferentes, en uno y otro caso, pero tanto en uno como en otro el lactante, moldeado día tras día por los cuidados que se le podigan, se penetra de su "ser-ahí" pasivo, vale decir interioriza la actividad materna como la pasividad que condiciona todas las pulsiones y todos los deseos-ritmos interiores, velocidades, tormentas amontonadas, esquemas que revelan al mismo tiempo constantes orgánicas y anhelos inarticulables; en una palabra, su propia madre, inmersa en lo más profundo de ese cuerpo, se convierte en la estructura patética de la afectividad.

Esto no es suficiente, y Margaret Mead ha demostrado que en ciertas sociedades la agresividad del adulto depende de la manera como se lo ha alimentado en la cuna. Una manera que puede estar regulada por la costumbre: en una parte lo atiborran, en otra lo alimentan de mala gana, después de haberlo dejado gritar. En nuestra sociedad burguesa la lactancia ya no está regulada por las costumbres, sino que ha sido racionalizada por las prescripciones médicas; sigue en pie, no obstante, el hecho de que depende de los grupos familiares y de los individuos. A la edad en que el hambre no se distingue del deseo sexual, la alimentación y la higiene condicionan las primeras conductas agresivas, lo cual quiere decir que la necesidad arranca al lactante de las violencias pasivas y de los desfallecimientos de lo "patético". Primera negación y primer proyecto, la agresividad representa la trascendencia en su aspecto más elemental, la relación primitiva con el otro y la forma prehistórica de la acción, todo a un mismo tiempo. De este modo es dable comprender que, conforme a su índole y a su intensidad —vale decir, conforme al comportamiento materno—, el niño se vuelva luego más o menos pasivo hasta en sus actividades esenciales, o más o menos activo hasta en el simple desencadenamiento de las pasiones. Al margen de las funciones propiamente orgánicas, la madre es quien predispondrá al lactante a las furias rojas o blancas, a los miedos

que ahuyentan, atacan o paralizan; en una palabra, al predominio de lo patético (emoción sufrida, interior) o de lo práctico (violencias exteriorizadas, tumultos superándose en agresión). El papel del cuerpo como dato preexistente es asimismo variable: el organismo, bajo la acción de factores meramente fisiológicos, puede "abrirse" a la emotividad pasiva; los caminos del influjo nervioso pueden, en vinculación con el "temperamento", facilitar y hasta requerir los afectos pasivos y el abandono. Esta prioridad de derecho permitirá, tal vez, que la pasividad se imponga con mayor frecuencia en los casos ambiguos, cuando las conductas maternas no son en sí mismas de una índole propicia para privar de agresividad al niño. Inversamente, si los datos somáticos no son propicios para ello, la madre no podrá exaltar en el niño las violencias patéticas como no sea mediante acciones típicas y radicales, lo que significa que hay que atravesar algunos umbrales y forzar algunas puertas. Y a veces la hoja se resiste y el umbral es infranqueable. Así, en ciertos casos las disposiciones orgánicas solicitarían del lactante una actitud que las conductas maternas, confusas o contradictorias, dificultosamente bosquejarían en su cuerpo. Y en otros casos éstas serían tan rigurosas y el sentido se imprimiría con tanta facilidad en la carne, que las reacciones inducidas resultarían, en la forma y en el fondo, sumamente dependientes de aquellas conductas (ya que re-exteriorizarían el comportamiento interiorizado), si no pese a la constitución física, al menos a favor de la neutralidad corporal. Se va de un extremo al otro por gradaciones infinitas. La conducta vulgar es parlanchina: ni la madre ni la naturaleza han precisado cosa alguna, de manera, pues, que uno se siente inclinado muy a menudo hacia una dirección, y a veces hacia otra. En cada comportamiento se entrevén las tramas confusas que lo regulan antes que una espontánea refundición las supere hacia objetivos originales. Y, sin duda alguna, el hecho de que se encuentren en un mismo niño ciertas disposiciones somáticas y solicitudes definidas —conductas de la madre interiorizadas— puede tomarse en un primer momento como un hecho casual. Pero cuando se trata de la persona humana, también el azar es producto de sentido, lo que quiere decir, en general, que la existencia asume la facticidad sin llegar a fundarla, y en cada caso particular, que todo individuo debe poder aparecer como hombre de azar (insignificante) ⁷ o como hombre de un cierto azar (sobresignificante). Es lo que nos explica Mallarmé en "Un golpe de dados..." El golpe de dados nunca suprimirá el azar, pues

lo contiene en su esencia práctica, y sin embargo el jugador efectúa un acto, lanza sus dados de determinada manera, reacciona de uno u otro modo a los números que salen e intenta en el momento siguiente utilizar su buena o mala suerte: es negar el azar y, más profundamente, integrarlo a la praxis como su marca indeleble. Así, la obra es azar y construcción, al mismo tiempo y es tanto más fortuita cuanto más esmeradamente construida haya sido. Nicolás de Staël se mató, entre otras razones, por haber comprendido esta inevitable maldición del artista y porque éste no puede rechazar la contingencia ni aceptarla. Hay una solución; tomar la contingencia original como objetivo final del rigor constructivo. Pocos creadores se resuelven a hacerlo⁷. En cambio, esta dialéctica de la suerte y la necesidad se lleva libremente a cabo y sin molestar a nadie en la pura existencia de cada cual (es decir, en lo vivido, que se supera como praxis y en la praxis, en la medida en que ésta se sumerge incesantemente en el medio nutricio de lo vivido). Me percibo al mismo tiempo como un hombre del azar y como hijo de mis obras. Y tan pronto hago de mis actos, de mis posibilidades, mi más inmediata verdad, como la verdad de mi praxis se me aparece en la oscuridad de las oportunidades que me hacen tal como debo vivirme. Pero ni en una ni en otra de estas actitudes extremas están separados la suerte y el proyecto. Es el caso de los amantes: para ellos, el objeto amado es el azar; intentan reducirlo a su primer azar, y en el mismo momento reclaman que ese producto casual les haya sido adecuado desde siempre. Ahora bien, lo que nosotros buscamos es el niño afortunado, el encuentro de un cuerpo determinado con una determinada madre: relación no comprensible, puesto que se juntan dos series sin que sea posible dar razón del cruce, y al mismo tiempo comprensión primordial, fundamento comprensible de toda comprensión: en efecto, estas determinaciones elementales, lejos de añadirse o de afectarse una a otra en exterioridad, quedan inmediatamente inscritas dentro del campo sintético de una totalización viviente; inseparables, se pre-

⁷ Un hombre insignificante es tan plenamente significado y significativo como su vecino, aun cuando éste sea el producto "original" de una infancia extravagante. Todas las significaciones del mundo humano determinan su insignificancia, así sea por privación. Se halla forzado por su realidad psicosomática a significar la insignificancia a través de sus proyectos; de manera inversa, los otros y el mundo hacen de él un insignificante significado.

⁸ Flaubert es uno de ellos, como veremos, y esto es lo que constituye la grandeza de su obra.

sentan, no bien surgen, como partes de un conjunto, lo que quiere decir que cada una está en la otra, al menos en la medida en que la parte es una encarnación del todo. Por fin hemos remontado el curso de esta vida hasta su comienzo. Vamos a interrogarlo sobre el primer azar superado, es decir, sobre el rasgo fundamental de su destino.

Ahora bien, como vimos, esa investigación nos conduce a la persona de la madre: el niño interioriza en los primeros dos años de su vida a Genitrix íntegra. Esto no quiere decir que habrá de parecerse a ella, sino que será hecho en su irreductible singularidad por lo que ella es. Y de tal modo nos vemos remitidos, a fin de comprender la pasividad que afecta a Gustave, a la historia personal de Caroline Flaubert. Y no sólo a ella, sino además a las relaciones que Caroline mantiene con su marido, con su primer hijo y con los hijos que engendró posteriormente y que murieron, lo que implica, desde luego, que pongamos de manifiesto ante todo los rasgos principales de Achille-Cléophas, los del hermano mayor, Achille y, puesto que esta familia es una célula social que expresa a su manera y por su historia singular las instituciones de la sociedad que la ha producido, habrá que establecer al mismo tiempo las estructuras fundamentales de este pequeño grupo tan sólidamente integrado a partir de la historia general que refleja. Pues tal es el medio, urdido por la trinidad Padre-Madre-Hijo mayor, donde va a surgir Gustave y tal el ser-mismo del grupúsculo que Gustave deberá interiorizar ante todo a través de la Madre y de los cuidados que ella le prodiga. Interiorización embrollada, opaca, puesto que Caroline expresa a su manera, es decir también ella a través de su protohistoria, las determinaciones familiares con que va a impregnarlo. En otros términos, la única probabilidad que tenemos de comprender la primera relación del lactante con el mundo y consigo mismo consiste en restituir en lo objetivo la historia y las estructuras de la célula Flaubert. Vamos a intentar una primera síntesis progresiva, y pasaremos, de ser posible, de los caracteres objetivos de esta célula, es decir, de sus contradicciones, a la determinación original de Gustave, que en un primer momento no es nada más que la interiorización del medio familiar en una situación objetiva que la condiciona desde afuera y desde antes de su concepción como singularidad⁹

⁹ Sin entrar en detalles —ya los veremos más adelante—, es evidente que Gustave sólo podía ser, aún antes de ser concebido, el hermano.

El padre

Cuando Gustave llega al mundo, en 1821, Luis XVIII lleva seis años de reinado y la clase de los grandes terratenientes se ha reconstituido en buena medida. Durante los quince años de la Restauración esta clase frenará el desarrollo industrial, que sigue siendo, durante la primera mitad del siglo, notablemente más lento que el de Inglaterra. Pese a ello, la clase burguesa conserva y a menudo mejora sus posiciones. Las dos clases enemigas llevan a cabo una apariencia de acuerdo y encuentran un equilibrio completamente provisional gracias a la política aduanera que ambas tienen interés en imponerle al gobierno. Se protegerá a la vez a ciertos productores manufactureros (de hierro, acero, textiles) y a todos los agrarios contra la competencia extranjera. Entre la clase en ascenso y la clase declinante de los terratenientes sólo podía darse un compromiso; pero éste era necesario para la burguesía, desfavorecida por su propia debilidad numérica y por la del proletariado. En el censo de 1826 encontramos, para un total de 32 millones de habitantes, alrededor de 22 millones de franceses que viven directa o indirectamente del trabajo de la tierra.

El terreno de acuerdo será, pues, el proteccionismo. Por una parte, en efecto, los terratenientes son malthusianos: quieren vender caro el trigo y no se preocupan en lo más mínimo por ampliar el mercado. Los viejos métodos de cultivo (barbecho, etc.) son conservados o puestos de nuevo en vigencia. Hay que aguardar hasta 1822 para ver aparecer la primera trilladora mecánica. Sin duda, los viejos emigrados —que tienen dinero— proceden a efectuar en sus campos ciertas transformaciones que tienen por resultado el aumento de la productividad. Pero no por ello aumenta la producción: simplemente

se trata de reducir los costos y mantener los precios. Los industriales, por otra parte, no se quejan mayormente del costo de la vida; uno de ellos llega incluso a escribir que el obrero trabajaría mejor si el pan costara más caro. Al igual que los "agrarios", no piensan aumentar la producción. El capitalismo no pasa de ser familiar y prudente: se conforma con los antiguos mercados. Nadie tendría la ocurrencia de crear la demanda mediante la oferta. El uso de la máquina se difunde con suma lentitud. El industrial quiere dominar su producción y satisfacer demandas previsibles y limitadas. En cierto modo, los artesanos y los obreros alientan esa actitud: trabajadores altamente calificados como son, temen la descapitalización y el paro; luchan contra la máquina en todas partes donde se la introduce. En 1825, en el departamento del Sena Inferior, el tejido del algodón se hace íntegramente a mano. El resultado es que las concentraciones obreras son escasas. El éxodo rural está prácticamente detenido. La pequeña burguesía, compuesta por artesanos, comerciantes y tenderos, es numéricamente muy importante.

No obstante, las clases poseedoras sólo están de acuerdo con respecto a la política aduanera. En todos los demás planos una lucha sorda, pero violenta, opone a burgueses y terratenientes. Estos son los campeones de una monarquía autoritaria que se apoyaría en la nobleza —es decir, en ellos— e impondría el catolicismo como religión de Estado. Organismos semioficiales (el más célebre es la Congregación) se encargan de la propaganda religiosa y política, del espionaje y de la intimidación. Los grandes burgueses, aunque volterrianos, no opondrían resistencia. Pero lo que cuenta sobre todo para ellos es la libertad económica que les proporcionó la Revolución. La situación se deteriora cuando, bajo Carlos X, los ultras hablan de restablecer las corporaciones. Por ese entonces, en efecto, la burguesía industrial y comercial tiene dos propósitos definidos: impedir la intervención del Estado y la unión de los obreros, y controlar al gobierno en la medida en que la política amenaza con influir sobre la economía. Sobre tales bases, los doctrinarios establecieron esa ideología aún hoy virulenta, aunque caduca, que se llama liberalismo. Industriales, comerciantes o propietarios nobles, los poderosos sólo están de acuerdo en un punto: apartar a las demás clases del poder. Sobre 10 millones de contribuyentes y 32 millones de habitantes, hay 96.000 electores y 18.561 elegibles. La nación, íntegramente marginada de la vida pública, hundida en una somnolencia aparente, golpeada en el corazón por la derrota y la ocupación, parecía congelada en una especie de inmovilidad

rural. Por todas partes se retomaban las actitudes tradicionales ante la vida, ante la muerte. Mientras Inglaterra duplica y triplica la tasa de natalidad, la de Francia se mantiene en alrededor de 55 por 10.000 entre 1801 y 1841. La tasa de mortalidad decayó notablemente de 1789 (33 %) a 1815 (26 %), pero se mantiene sin mayor variación durante toda la Restauración. En 1789 la población urbana representaba el 20 % de la población total; en 1850 representa el 25 %.

Sin embargo, las llamadas clases "medias" sienten profundamente los defectos del régimen: sufren a la vez la carestía de la vida, el sistema electoral que las aleja de los asuntos públicos y la competencia con la gran industria. En sus filas habrán de reclutarse los enemigos más violentos del régimen censual y, tiempo después, los republicanos. En las capas superiores de las clases medias hay que situar a los abogados, los médicos; de una manera general, a todos aquellos que ejercen una profesión "liberal" y a quienes también se llama, en esa época, los "talentos". La mayoría de ellos, formados bajo el Imperio, han recibido una instrucción científica y positivista que los opone a la ideología de la clase dirigente. Han sido tocados por la corriente de descristianización surgida de la burguesía rica alrededor de 1789. Nada tienen que ganar en el compromiso que oculta la oposición fundamental de las clases superiores; por lo demás, una y otra coinciden en prohibirles el acceso al poder. Sin embargo, en un primer momento casi no luchan contra los señores de los que son, al mismo tiempo, servidores y cómplices. Lo que ocurre, sobre todo, es que viven de la renta de unos y de la ganancia de otros. Y también, que la "clase media", cuyo crecimiento numérico es muy reciente, se enreda en sus contradicciones internas. Para convencerse de ello basta con tomar el ejemplo de Achille-Cléophas, el padre de Gustave Flaubert.

Este hombre "eminente" no es, según todo parece indicarlo, elector, y seguramente tampoco es elegible. En otros términos, el cirujano jefe del hospital de Ruán es un ciudadano pasivo. No parece, con todo, sentir muy profundamente la desproporción entre sus méritos técnicos y su importancia en la vida política de la nación. Es que pasó su juventud bajo un régimen autoritario y todo se lo debe a Napoleón. A Napoleón o, más bien, a la guerra: a las necesidades de los ejércitos revolucionarios e imperiales. Bajo el imperio no bastaba movilizar las aptitudes: había que suscitar las vocaciones. Los padres de Achille-Cléophas se sacrifican para enviarlo a estudiar a París. Y él se muestra allí tan brillante, que el Primer Cónsul, imparte la orden de reembolsarle los gastos, lo que

le permite al joven terminar su carrera de medicina. Si leemos su "Disertación sobre la manera de tratar a los enfermos antes y después de las operaciones quirúrgicas", presentada ante la Facultad de Medicina y defendida el 27 de diciembre de 1810, veremos que entró orgullosamente en la polémica que había opuesto a cirujanos y médicos a lo largo de todo el siglo XVIII y que aún duraba. Cuando los cirujanos de toga larga y los cirujanos de toga corta —los barberos— se asociaron en una misma cofradía, bajo el título de "maestros cirujanos jurados y barberos", tomándose el derecho de ejercer ambos oficios —cortar las piernas y "hacer pelo y barba"—, los médicos aprovecharon para prohibirles sostener tesis, titularse profesores y emplear el latín. La profesión cayó en un profundo descrédito, del que el edicto real de 1743 —que les devolvía sus derechos— no terminó de sacarla. Fueron necesarias las guerras de la Revolución y del Imperio para permitirles remontar la corriente. El ascenso de Achille-Cléophas era doble: no sólo pasaba de una clase a otra, sino que además entraba en una profesión en plena evolución.

Cuando toma parte en la polémica lo hace con la intención de cerrarla definitivamente; puede permitírsele, ya que es a la vez médico y cirujano. La introducción de su "Disertación" revela suficientemente la fuerza de su ambición: "El cirujano, que tan grande se muestra en las maniobras de la operación, para las que se necesitan conocimientos precisos de anatomía, destreza en la mano, finura en casi todos los sentidos y fuerza en el espíritu, sólo lo es realmente cuando, reuniendo a estas preciosas ventajas las del fisiólogo y del médico, considera el temperamento general de su sujeto, el temperamento parcial de sus órganos, la influencia de todas las cosas que puedan tener relación con su enfermo, y busca y aplica, tanto antes como después de la operación, todos los medios que deben contribuir al feliz resultado. Solamente entonces merece el nombre de cirujano o de médico-operador. Relaciona dos ciencias, la medicina y la cirugía, que siempre quieren andar juntas y que se debilitan y tambalean no bien se las desune... Sus funciones se extienden antes, durante y después de la operación: primero es médico, después cirujano y por último vuelve a ser médico".

Ídeas hoy triviales, pero que en su tiempo se hallaban, como él mismo dice, "demasiado descuidadas". Reconoce que muchos de sus colegas no se preocupan por ellas: "De los cirujanos puede decirse que han descuidado demasiado las aten-

ciones debidas a los enfermos antes y después de la operación, y en parte se les puede dirigir el reproche que se le formuló al hermano Jacques de Beaulieu, quien nunca preparaba a los individuos que debía operar y dejaba por cuenta única de Dios el cuidado de su cura después de la operación...". En otros términos, no todos los médicos son cirujanos, pero todos los cirujanos deben ser médicos; y cuando lo son, alcanzan "la grandeza real". Conocen anatomía y fisiología, técnicas quirúrgicas y médicas, y unen a su saber la habilidad manual, la finura de los sentidos y la fuerza del alma. He ahí el retrato de Achille-Cléophas, quien es por entonces preboste de anatomía en el hospicio Humanité (el hospital general) de Ruán. Así es y así quiere ser, esperando ubicarse en el más alto grado que pueda hacerle alcanzar su oficio de tal modo practicado y, a la vez, hacer avanzar su arte.

Hasta 1815, Achille-Cléophas estuvo alejado de la política y del liberalismo activo debido a cierta fidelidad para con el régimen que le había dado su oportunidad. No era bonapartista, sin embargo, y la Restauración no alteró mayormente su situación. Pero sus actividades de cirujano y científico hacía ya mucho que lo habían apartado de la religión. ¿Había adoptado el ateísmo materialista del siglo XVIII? Lo ignoramos. Lo que es seguro en todo caso —como lo muestran la referencia al hermano Jacques de Beaulieu y otros pasajes de la disertación— es que era anticlerical¹. Bajo la Res-

¹ En la disertación se encuentran varios rasgos característicos del doctor Flaubert: A. Este cirujano se dice humanista y sostiene lo que hoy por hoy ha pasado a ser un principio común para todos los de la profesión: *Numquam, nisi consentiente plane aegroto, amputationem suscipiat chirurgus*. Pero su humanismo no alcanza a disimular un paternalismo autoritario: para obtener el beneplácito del paciente, lo mejor, dice Achille-Cléophas con todas las letras, es mentirle. Puede apreciarse el sabor de este párrafo: "A menudo se impulsa al enfermo a confiarse al instrumento, diciéndole que sólo se le quiere hacer una o dos incisiones para prevenir la operación misma... De este modo, varias veces he visto al señor Laumonier, en quien la sensibilidad más conmovedora se asocia a la sangre fría que distingue al operador, hacer que sus enfermos se decidan, prometiéndoles no desbridar más que la piel a fin de ahorrarles la operación de la hernia o cualquier otra. Nunca dejemos de predisponer el ánimo de nuestros enfermos, y recordemos este precepto de Callisen: *Numquam, nisi consentiente plane aegroto, amputationem suscipiat chirurgus*".

El comienzo de este pasaje sólo tiene por resultado, en efecto, la anulación de la fórmula de Callisen, cuya conclusión pretende ser: no se trata de impulsar al enfermo a confiarse en verdad al cirujano, sino, muy por el contrario, de engañarlo, convenciéndolo de que no se lo operará.

B. La disertación abunda —era de uso— en citas: La Fontaine,

tauración pasaba por liberal, frecuentaba a algunos republicanos y seguramente no se privaba de criticar al nuevo régimen, ya que fue objeto de una investigación. No obstante, sus ideas no parecieron ser muy temibles; la investigación fue abandonada y no se llegó a molestar al doctor Flaubert. Este tenía, en suma, opiniones, pero no se comprometía. Y es que nuestro intelectual se hallaba vinculado de diversas maneras y profundamente a la clase de los propietarios: su padre era un veterinario de campaña, realista furibundo. El doctor Flaubert había pasado su infancia entre campesinos, y por lo demás sus hermanos fueron veterinarios. Lo que ocurría era que su inteligencia lo había "distinguido"; o mejor dicho, el Estado lo había separado de sus compañeros y de sus iguales, para elevarlo bruscamente por encima de ellos. La condición de veterinario había sido, y lo fue hasta el final, su futuro anterior, ese ser que le llegaba desde las profundidades del Antiguo Régimen y del pasado familiar, del que una mutación de la sociedad lo había súbitamente arrancado. Achille-Cléophas ejerce luego su oficio con toda dignidad, pero con la clarísima intención de elevarse enriqueciéndose. Por eso mismo regresa al mundo rural del que salió: en aquella Francia dormida se invierte en bienes inmuebles. Cuando el doctor Flaubert quiere "colocar" sus fondos —esa fracción de la plusvalía que la burguesía le asignaba en función de sus servicios—, compra, naturalmente, tierras. Así, el cirujano de opinión volteriana pasaba a relacionarse con los grandes propietarios que gobernaban a Francia. Tenía con ellos ciertos intereses comunes. Obedecía a las exigencias de la renta, y también él debía desear un régimen proteccionista. En la medida en que el gobierno protegía los precios agrícolas, Achille-Cléophas no se mostraba completamente hostil a la Monarquía. Por lo demás ¿por qué habría de serlo?, su actitud para con la Revolución

Grasset, Delille, etc. No hay por qué creer que el doctor Flaubert, quien cita igualmente a Montaigne en una carta a su hijo, careciese de cultura. Pero sus citas son tan conocidas por entonces, que se puede muy bien imaginar que el cirujano casi no leía y que hubo de pasar el resto de su existencia con el escaso acervo literario que adquirió en su época de estudiante.

C. Como buen materialista, no vacila en reconocer que la sexualidad es una necesidad: "La atracción seductora de los placeres del amor es tan imperiosa para el hombre sano como el que lo lleva a satisfacer las necesidades del hambre y la sed". No hay duda de que hay que ver aquí una de las influencias que impulsarán a Gustave a teorizar respecto del "esforzado órgano genital". El acto sexual en tanto satisfacción de una necesidad le repugna al menor de los Flaubert.

debía de ser, cuando menos, ambigua. Después de todo, los revolucionarios habían metido en prisión a su padre; éste, liberado, muere en 1814 de resultas de su encarcelamiento. Y además aquel "campesino advenedizo" recibió de su matrimonio un toque aristocrático: médico, por supuesto que hubo de casarse con la hija de un médico; pero ocurría que la madre de ésta era una dama de la nobleza y poseía cerca de Trouville una propiedad, que su hija heredó. Este feudo determinó las inversiones del doctor: se lo quiso agrandar. Gustave y después Caroline Commanville se preocuparon por que no ignoráramos los orígenes de la señora Flaubert. No es del todo seguro que Achille-Cléophas haya proyectado en un primer momento el "regreso al campo". Hasta se sabe que quería hacer carrera en París. Al parecer fue Dupuytren quien, celoso de su discípulo, consiguió que lo enviaran a provincias "por su salud". No sabemos casi nada de esta oscura historia, salvo que el médico jefe no abandonó su encono y que hasta el día de su muerte se consideró un exiliado en Ruán. Cabe señalar, por lo demás, que aquel ciudadano de reciente data, nieto de labrador, tenía como amigo dilecto a un industrial liberal, Le Poittevin. No importa: cualesquiera que hayan sido sus primeras esperanzas y después sus resentimientos, aquel gran provinciano regresó a la tierra, y fue la provincia quien lo decidió. En el fondo de sí mismo fue la contradicción vivida del campo y la ciudad, de la rutina y el progreso. Como rentista, dejaba cultivar sus campos de acuerdo con los viejos métodos; como médico, no dejaba de aprender y de enseñar lo nuevo. Puntual, concienzudo, autoritario, parece haber conservado la rudeza de las costumbres campesinas, cosa que se advierte hasta en su vestimenta. Los ruaneses conservaron durante mucho tiempo el recuerdo de la piel de cabra que se ponía en invierno cuando salía a hacer sus visitas. A juzgar por los hechos, diríase que contiene en sí mismo el conflicto latente entre los industriales, con los que desea relacionarse, y los antiguos emigrados, cuyas tierras lindan con las suyas; ello pese a ser inferior a unos y otros en materia de fortuna. Es un ciudadano pasivo que vive en la nerviosidad el conflicto mayor de las clases dirigentes. Es un traidor a ambas: rechaza la ideología de los terratenientes, pero no del todo sus costumbres, y no se le cruza siquiera la idea de invertir en la industria. De modo, pues, que se podría decir, llevando las cosas al extremo, que este liberal contribuye, por lo menos en el plano de la economía, a mantener a Francia en su letargo.

La vida de Achille-Cléophas se explica, en efecto, por el desclasamiento. Un veterinario realista, campesino casi ciento por ciento, que considera al rey su Señor y fuente de toda patria potestas, educa duramente a un chiquillo precoz que franquea una nueva etapa. El ambicioso joven, cuya infancia está arraigada en la costumbre rural, comienza a atender personas, cuando sus hermanos sólo curan animales; pasa de los campos a la gran ciudad, y se convierte bajo el Imperio en un intelectual pequeñoburgués. El ascenso continúa bajo la Restauración. Su ciencia, la ideología del siglo XVIII, las opiniones de la burguesía liberal: todo concurre a proporcionarle una "filosofía" que no refleja por completo ni su "modo de existencia" ni su "estilo de vida". De modo particular, su autoritarismo de jefe y padre no coincide con su liberalismo.

Surgido de una familia patriarcal y separado de ella por sus funciones, por los nuevos honores que ha conquistado, aquel desclasado funda una nueva familia y la vuelve a hacer patriarcal. Se ha observado que las familias conyugales se vuelven menos prolíficas a medida que el hijo adquiere importancia a sus ojos; no bien el padre y la madre ven en el recién nacido una persona irremplazable, éste se convierte por sí solo en un factor de malthusianismo: el individualismo de la pareja burguesa prepara en cada vástago un destino de individuo, un egotismo prenatal. Pero los Flaubert han conservado las costumbres del Antiguo Régimen: tienen seis hijos, tres de los cuales mueren poco después de nacidos. Quedan Achille, nacido en 1812; Gustave, en 1821; y Caroline, en 1825. El pater familias, cuyo oficio consiste en tratar el cuerpo humano como si éste fuera un objeto, conserva no obstante para con el nacimiento y la muerte la actitud campesina: la Naturaleza es quien da al hombre sus retoños, y ella quien se los quita. En la burguesía que rodea al cirujano jefe comienzan a difundirse las prácticas anti-conceptivas; él, por su oficio, lo sabe, pero sigue siendo fiel a la doctrina del *laissez-faire*. A decir verdad, si fuera creyente, podría justificarla perfectamente. Ateo, médico y burgués, su posición parece tradicionalista más que racional. Y además, como progenitor autoritario, parece más preocupado por procurarse continuadores que por crear individuos singularizados. Los niños Flaubert se sentirán a un tiempo sujetos de derecho en su condición de herederos y sujetos cualesquiera, reemplazables, en su condición de individuos. En rigor, hay un patrimonio que conservar, que aumentar,

un patrimonio formado no sólo por las tierras adquiridas, sino también por la ciencia del padre, por sus méritos técnicos y su función social: éste, médico como es, entiende que debe hacer médicos a sus hijos. Ante todo porque le parece natural formarlos a su imagen y semejanza, y sobre todo porque es influyente: si sus dos muchachos entran en su profesión, él podrá luego utilizar su influencia para asegurarles la carrera. La de Achille está hecha, en todo caso, de antemano; de la herencia material sólo ha de recibir, desde luego, su parte, pero ya se le reserva la totalidad del patrimonio científico y social. Hace ya mucho que se sobrentiende que sucederá a su padre y se convertirá en médico jefe en el hospital de Ruán. Así, en la época en que toda la burguesía liberal se rebela contra el restablecimiento del derecho de primogenitura, Achille-Cléophas, burgués y liberal, no vacila un solo instante, sin dejar de compartir la indignación de su amigo Le Poittevin, en dar privilegio al hijo mayor de los Flaubert a expensas del menor. Además, ¿por qué habría de atormentarse? Era amo absoluto de la familia, como su padre lo había sido de la suya. Su condición de burgués databa de muy poco tiempo: en los medios más ricos, y sobre todo en los que hace mucho que lo son, la familia patriarcal se desintegra; la madre adquiere una importancia nueva: desde fines del siglo XVIII, en una familia de togados de Grenoble, Henri Beyle adora a su madre y detesta a Cherubin; a comienzos del XIX, la influencia materna es decisiva en Hugo; tiempo después, la vida de Baudelaire, un contemporáneo de Gustave, se ve asolada por la rencorosa pasión que le inspira la señora Aupick.

De haberlo querido, Achille-Cléophas habría descubierto muy cerca de él a una familia típicamente conyugal: madame Le Poittevin, adorno de los salones liberales, debía a su belleza una autoridad real; su hijo Alfred la adoraba: veremos que murió de este amor. Pero no hay duda alguna de que el médico jefe no se inquietaba por tales anomalías: se comportaba de manera tal que su mujer siguiera siendo, mientras él viviese, ese "ser relativo" de que hablaba Michelet. ¿La sometió a la esclavitud? ¿O acaso ella carecía de personalidad? En todo caso era cómplice. Lo amaba, no hay duda; ante los hijos sólo quería ser la representante de él y no tener sobre ellos y sobre el resto de la casa otra autoridad que la que él le concedía. Las cosas llegaban tan lejos, que se negaba a interceder ante él, aunque sus hijos se lo rogasen. Era intermediaria, si se quiere, pero en una sola

dirección. Se reconocerá en tales rasgos el papel de la esposa en la familia patriarcal en la forma en que lo describió Restif de La Bretonne.

No obstante, el pequeño grupo de los Flaubert está minado por una contradicción. Las familias rurales, por mucho que a menudo busquen aumentar su patrimonio, están basadas en la repetición. Ciclo de las estaciones, ciclo de los trabajos y de las ceremonias: cada generación viene a reemplazar a la anterior y a recomenzar su vida. No hay mayor desclasamiento. Ni el granjero ni el noble de aldea intentan, en general, transformar su condición social: el enriquecimiento, por lo demás lento y mediocre, no la altera. De modo que se puede decir que esas comunidades no tienen historia. Así vivieron los hermanos del cirujano: veterinarios e hijos de veterinarios. Un accidente —la Inteligencia— proyectó a Achille-Cléophas en la historia. Comienza una aventura en lugar de repetir la de sus mayores. Esta brusca mutación lo deja librado a las fuerzas en ascenso de la sociedad. La Ciencia no se repite. Ni la burguesía, esa clase a la que un movimiento incesantemente acelerado va a llevar al poder. Científico y burgués, Achille-Cléophas toma conciencia de una evolución irreversible: su familia caerá muy abajo a menos que se eleve a brazo partido hasta la cumbre de la sociedad francesa.

El pater familias es, fundamentalmente —vale decir, por la infancia—, un campesino del Antiguo Régimen, o, lo que viene a ser lo mismo, un miembro de la pequeña burguesía rural, pobre y rala, vinculada por la sangre a los labradores, que vivía entre éstos y conservaba sus costumbres. Pero este forzado de la inteligencia ha establecido sólidamente en él a la Razón Analítica y la ideología liberal, productos lentamente elaborados en las ciudades. No dispone de los instrumentos que le permitirían pensarse en su existencia real; se halla desgarrado, sin saberlo, entre la permanencia y la historia: ésta no deja de roer a aquélla, que no deja de restablecerse. Esta contradicción, vivida por él en la inconsciencia, se ponía de manifiesto ante los burgueses atendidos por él y ante los estudiantes que lo rodeaban como un rasgo de carácter: se lo sabía autoritario, pero se le disculpaban su malhumor y su violencia por consideración a su competencia: “¡El es así!”, se comentaba. En rigor, lo que se denomina carácter es algo puramente diferencial y se manifiesta como un ligero desajuste entre las conductas de la persona y las conductas objetivas que su medio le prescribe.

A su vez, el desajuste no expresa la Naturaleza, sino la historia, y particularmente la complejidad de los orígenes y el grado real de integración social. Achille-Cléophas no se hallaba "integrado"; pese a su rápido ascenso, seguía siendo lo que Thibaudet llama un "me-han-perjudicado"; prueba de ello es que aquella mala jugada de Dupuytren, machacada en voz alta ante su mujer y sus hijos, se convirtió en un mito familiar. Tenía ataques de ira que se hicieron famosos y que solían concluir, a solas, en lágrimas. Su desequilibrio nervioso y su tensión mental eran las consecuencias de su desadaptación: a pesar de sus éxitos como profesor y médico, o mejor dicho a causa de ellos, debía trabajar incesantemente consigo mismo para integrarse a esa sociedad liberal cuyas ideas reflejaba mejor que nadie, pero cuyas costumbres lo desconcertaban. En medio de burgueses duros y tranquilos, bien establecidos, esta fiera para el trabajo, de nervios de mujer, parecía haber heredado una sensibilidad revolucionaria.

Para conocer sus pensamientos, por lo menos en los comienzos de su carrera, hay que volver a la "Disertación" de 1810. En ella se muestra decididamente vitalista. Frecuentemente recurre, en efecto, a la noción de una fuerza vital en incesante lucha con las fuerzas físico-químicas y que neutraliza la acción de éstas en el organismo vivo: "[Antes de la operación] una disminución de los elementos se vuelve útil si el hombre que debe ser operado sufre, si su afección necesita de una suma bastante grande de fuerzas vitales para no experimentar algún cambio sutil y funesto. En este individuo demasiados alimentos producirían, o la alteración temida en la parte lesionada, o una indisposición, denominada indigestión. El primer accidente ocurriría si las fuerzas fuesen llamadas sobre el estómago para perfección de la digestión; el segundo, si no se originasen tales desplazamientos de las propiedades vitales...". Después de la operación: "[No cortar los cabellos ni la barba durante los primeros días] cuando se los peina o cuando se los corta se convierten en el asiento de un movimiento de composición o de descomposición más activo (Bichat, *Anatomía general*, vol. IV), que probablemente se efectúa a expensas del movimiento de todas las partes y sobre todo de la operada... Aunque los cabellos mantengan el calor de la cabeza, no es su enfriamiento lo que temo con su corte... sino el desplazamiento de las fuerzas y su mudanza a la cabeza".

Por lo demás, todavía está en la teoría fibrilar, como que habla del "tejido celular" (lo que nosotros llamaríamos "te-

jido conjuntivo") en el sentido empleado por Le Cat en 1765 y Haller en 1769: se trata de un tejido en cuyas fibras se encuentran células, no siendo éstas más que los productos de aquéllas. Fuerzas vitales, fibras: es lo que se enseñaba en la facultad de medicina. Este pensamiento, aún completamente campesino, debía de complacer a Achille-Cléophas; la ciencia no se alejaba demasiado de su infancia rural. Su maestro, varias veces citado en la disertación, era Bichat. ¿Cambió luego? ¿En qué medida? Nada sabemos.

En todo caso, Gustave no nos dice que su padre haya empleado el microscopio, que tampoco a Bichat le gustaba. Lo seguro es que el vitalismo, ya perimido en esa forma, no concordaba con el racionalismo analítico del que hacía —Gustave nos lo dice— el fundamento de toda investigación científica y que se hallaba, además, en el origen de la ideología liberal. Diríase que también en ese punto hay un desajuste entre cierto aspecto de su práctica, basada en creencias feudales y rurales, y el pensamiento de su nueva clase, que adoptara al incorporarse a ella.

El racionalismo analítico, surgido del siglo XVII y utilizado en el XVIII por los "filósofos" como un arma crítica, se convierte a comienzos del Imperio, en la pluma de los "ideólogos" —abhorrecidos por Napoleón—, en la carta intelectual de la burguesía. Se trata a la vez de un principio de método y de una extrapolación metafísica: El "análisis es siempre necesario; en todos los casos es teóricamente posible". Esto quiere decir que un conjunto cualquiera, en cualquier sector del ser, puede descomponerse en elementos más simples y éstos, a su vez, en otros elementos, hasta tocar la roca, es decir, los indivisibles protegidos contra la desintegración no tanto por su unidad como por su simplicidad absoluta. Sin duda, la descomposición debe ir seguida de una contraprueba: la reconstitución del objeto considerado. Pero —los análisis químicos de Lavoisier parecen haberlo probado— la recomposición es, sencillamente, una descomposición al revés; en otras palabras, se considera una experiencia como una serie reversible que entrega los elementos a partir del conjunto y que restituye el conjunto a partir de los elementos. Esto basta para que en la mayoría de los casos se efectúe la contraprueba sintética silenciando el momento real de la síntesis, es decir, precisamente, su irreductibilidad dialéctica a los elementos simples. Esta idea analítica suministra sus postulados —se los llama principios— a la mecánica clásica. El conjunto de los movimientos se aloja dentro del marco de

un espacio y un tiempo homogéneos, esto es, analizables. Los indivisibles a los que se reduce el desplazamiento de un móvil son las sucesivas posiciones ocupadas por los objetos en el curso del tiempo. El punto corresponde al instante. Por lo tanto, se puede reconstituir la naturaleza a partir de los "puntos materiales" dotados de un número finito de propiedades y sometidos a fuerzas independientes de ellos. Si contamos todas las posiciones y las velocidades iniciales de un sistema de puntos materiales, podemos predecir toda su evolución. Las leyes de la naturaleza rigen a los cuerpos y a los sistemas desde afuera; constituyen un sistema completo, lo cual quiere decir que su número es finito y está bien determinado. Por supuesto, estas leyes —particularmente el principio de la gravitación— deben su universalidad a su simplicidad elemental.

Hay que señalar que esta concepción, llamada a menudo mecanicista y que no ha sobrevivido, representaba en el terreno de las investigaciones fisicoquímicas un real progreso: las fuerzas metafísicas eran reemplazadas por los cálculos, y la magia del concepto por la experiencia²; se introducía el determinismo, que representaba al mismo tiempo la primera postulación a la unidad del saber y el primer decidido rechazo a reducir las concatenaciones del ser a las necesidades del pensamiento. En cambio, en el nivel de las ciencias humanas, el sistema perdía su rigor y su intransigencia: no era autóctono; se lo había importado y se lo aplicaba por analogía, tal cual hoy se intenta aplicar, mediante un antropomorfismo inverso, la dialéctica —ley de la historia humana— al movimiento de la naturaleza y especialmente a la mecánica subcuántica. En rigor, ya se trate de Hume o de Condillac, el público burgués del siglo XVIII pedía a sus filósofos que nos mostraran, dando vueltas en nuestra cabeza, sistemas planetarios en modelos reducidos, concebidos a la manera de los de Newton: puntos materiales o moléculas psíquicas, elementos indivisibles vinculados entre sí por un sistema finito de leyes exterior a ellos. Aquellos pensadores albergaron constelaciones en el pensamiento y en el corazón. El átomo fue la sensación, aunque para otros fue la impresión elemental³. Se la definió desde afuera, por no ser posible partirlo en pedacitos más pequeños. Las leyes de atracción fueron: encon-

² Condillac hacía notar que el análisis reclama la creación de un sistema de signos.

³ "Todas las operaciones del alma no son más que la sensación misma que se transforma de diferentes maneras" (Condillac).

trar la semejanza, la contigüidad. La contigüidad, sobre todo, contó con el favor de esa gente crédula: permitía relacionar mediante sutiles gravitaciones objetos psíquicos cuyo único carácter común consistía en no tener vinculación alguna entre sí. Además, se pretendía ver en la contigüidad la ley misma de Newton adaptada al sector psíquico: dos unidades psíquicas, una vez que se han presentado juntas en la mente, se atraen en función de características absolutamente exteriores; si una reaparece la otra tenderá a retornar, y para quien conozca toda la sucesión de los hechos esta tendencia habrá de ser, tarde o temprano, rigurosamente medible. El hombre fue desposeído de sí mismo, como lo había sido la Naturaleza; en compensación se le predijo que el torbellino de átomos que lo componen, regido por una legalidad inflexible, sería cabalmente previsible para cualquiera que conociese desde un primer momento las posiciones y las velocidades. El único problema inquietante que quedaba era éste: ¿cómo esa persona estúpida, falsa unidad de galaxias, condicionada por una absurda memoria a restituir concomitancias fortuitas en forma de disparates, cómo esa exterioridad del adentro podía comprender, inventar, accionar? La respuesta de los filósofos variaba. En general, llegaban, como Hume, a conceder a la Naturaleza lo que le negaban al hombre: cierta constancia en las concatenaciones, series claras y distintas, fructíferas contigüidades; en una palabra, otorgaban a lo exterior ese fermento de interioridad que le negaban a lo interior. En cuanto a las virtudes, se las descompuso: el análisis descubrió, tras su complejidad, actitudes elementales. Era menester que éstas correspondiesen al nivel primitivo de los átomos psíquicos: a la sensación correspondió el principio simple del placer y el displacer. El niño, tanto como el adulto, busca aquél y rehúye éste. Para algunos este hedonismo no es, como hemos visto, suficiente. Bentham propone una regla de calcular las conductas; otros —siempre gracias a Newton, es decir, por la ley de asociación— combinan las moléculas de virtud para producir la virtud en su diversidad: el placer pasa a ser interés. El hedonismo pierde su aristocrático cinismo y, haciéndose burguesamente más tosco, se transforma en utilitarismo.

Ocurre que la burguesía victoriosa quiere reducir a polvo los viejos organismos totalitarios de la monarquía absoluta. El liberalismo económico también se basaba en la atomización. Pero no se trataba ante todo de una teoría: la burguesía reducía en la práctica los cuerpos sôciales al estado molecular.

Basta con recordar de qué modo liquidó en Inglaterra los últimos vestigios de la caridad feudal y transformó a los pobres en proletarios. La noción de mercado competitivo implica por sí misma, en efecto, que las realidades colectivas son apariencias y que las tradiciones son rutinas. El grupo no es más que un rótulo abstracto en el que se hace entrar las innumerales relaciones que unen a los individuos. El edificio monumental del mecanicismo está a punto de culminar. El punto pesante, la determinación elemental del espacio y el tiempo, el átomo psíquico, la molécula ética: todo nos lleva a lo invisible social, que no es otra cosa que el individuo. Apenas ha sido éste "aislado" por el economista, lo vemos arrastrado con sus semejantes en un nuevo torbellino. Y es que las leyes de la economía deben ser exteriores a nosotros. Es necesario que el rico sufra su riqueza para que el pobre se convenza de que debe aceptar su pobreza. Todo se habría perdido, como tan bien dijeron Marx y Lukács, si en aquel entonces esas leyes se hubiesen mostrado como realmente son, si esas reglas de bronce, cuya perfecta crueldad parece ser un hecho natural, hubiesen confesado de pronto a los hombres que son ellos quienes las hacen. Ni hablar: el mecanismo es capaz de explicar la diseminación de los átomos y el orden que se les impone. Gracias al racionalismo analítico, la burguesía puede luchar en dos frentes: disuelve mediante la crítica los privilegios y los mitos de la aristocracia terrateniente, y descompone a su propia clase y a la clase obrera en átomos individualizados, pero sin comunicación entre sí. La oferta y la demanda, la práctica competitiva, el vínculo penosamente establecido entre el interés particular y el interés general, el principio del mercado de trabajo: todos estos elementos habrán de hallarse integrados, a mediados del siglo XIX, cuando Marx escriba que el proceso de la producción forma un todo. Por el momento las interpretaciones del economista siguen siendo analíticas. El vendedor y el comprador acuden solos al mercado; ningún grupo los explota, ninguna prerrogativa los protege. La oferta y la demanda definen a cada uno de ellos desde afuera, y desde afuera, también, se establecerá finalmente el precio. Pero con eso mismo queda probado que debo frenar los movimientos de mi corazón: debo producir más con menos gastos; por lo tanto, debo contener o reducir los salarios. Es mi interés, y en resumidas cuentas es también el de mis obreros: éstos ganarán menos, pero será mayor el número de los que trabajen. Y es, por supuesto, el interés de mi país. Suprimiendo los órganos sociales de mediación y



conquistando la propiedad real, el burgués se realiza a sí mismo: es una cosa, un pequeño átomo solitario e incomunicable. Nada puede hacer por los demás, salvo perderse perdiéndolos: resulta vano y culposo intentar directamente servirlos. El único altruismo válido es un egoísmo esclarecido: persigo mi interés de conformidad con las leyes generales de la economía. Y éstas se encargarán, desde afuera, de producir el bienestar general sobre la base de mi enriquecimiento particular.

He ahí el sistema. Todos los burgueses, juntos, lo secretan y respiran. Lo producen y se impregnan de él. Siempre nuevo y siempre recomenzado, es el sistema que el médico-jefe se ve obligado a interiorizar. Achille-Cléophas está permanentemente convencido de las reciprocidades de perspectiva que toma por evidencias. Encuentra en el fondo del corazón humano esas pulsiones indivisibles que le parecen un reflejo de los puntos materiales, y éstos lo remiten a la atomización de las sociedades o de la inteligencia humana. No lo reprebemos: estos juegos de espejos constituyen pruebas para la mayoría de la gente. Hoy contamos con otros sistemas de referencias igualmente frágiles y que se confirman a nuestros ojos gracias a un juego de imágenes. No hay nada que hacer, puesto que las ideologías son totalitarias, a no ser que se cuestione todo, lo cual no era asunto de ese cirujano. En un solo campo, por lo menos en los comienzos de su carrera, se niega a encontrar los elementos simples implicados por doquier por el principio del análisis: en fisiología y medicina. ¿Acaso leyó *La Generación*, de Oken, obra aparecida en 1805 y en la que se expone con toda precisión la teoría celular: "Todos los organismos nacen de células y están formados por células o vesículas"? ¿Cómo saberlo? Lo seguro es que, hacia 1830-40, la teoría de la célula, durante mucho tiempo obstaculizada en Francia debido a la influencia de Bichat, conoce un nuevo desarrollo, que Achille-Cléophas no pudo ignorar en su madurez. ¿Advirtió que el mecanicismo newtoniano de Buffon, a quien seguramente leyó en su juventud, convenía mejor que la teoría de las "fuerzas vitales" a la filosofía del liberalismo⁴? Debe de haber tenido sus ideas, ya que al final de su vida soñaba con retirarse, dejando el lugar a su hijo mayor, y expresar su experiencia y su pensamiento en un gran tratado de fisiología general.

⁴ Para Buffon, la organización viva se constituye bajo la acción de "fuerzas penetrantes y actuantes", que son especificaciones de la atracción newtoniana.

En resumen, fue conquistado a una edad ya avanzada, y en Ruán, sin duda, por el liberalismo. Su único error, si error fue, consistió en imbuirse tan vivamente de aquellas reguladas correspondencias que creía descubrir, cuando era la ideología por sí sola quien las producía en él. Había reflexionado sobre nuestra condición; acaso todavía durante la infancia de Gustave ocurríale reflexionar en ella. En todo caso tenía convicciones firmes y no se privaba de exponerlas: ¿habría merecido, si no, el título de "médico filósofo", que Flaubert se complace en darle? De todas maneras aquello equivalía a mostrar la unidad del saber. La filosofía analítica se expresaba por su boca. Nada más.

En ninguna parte se marca mejor la contradicción entre la ideología de la familia Flaubert y su práctica semifeudal que en la moral del pater familias. Gustave pintó a su padre con el nombre de Larivière y nos dice que éste practicaba la virtud sin creer en ella. Algunos años antes, esta vez refiriéndose a su madre, Gustave escribía a Louise Colet que era "virtuosa sin creer en la virtud". Tratábase, como vemos, de una actitud común a ambos esposos. Lleva su marca de fábrica: La Rochefoucauld, reinventado y popularizado en el siglo XVIII bajo la influencia de los negociantes ingleses y de los sensualistas —sus pensadores a sueldo—, de Cabanis, de Diderot, de Tracy, por fin, y de todos los "Ideólogos" que adecuan la teoría para satisfacer las necesidades del Imperio. Sobre esto volveremos más adelante. Lo esencial por el momento es señalar el principio: sea cual fuere el acto, el móvil único es el interés. Según el ambiente y la época, se hace derivar de este principio un vago y escéptico hedonismo o, por el contrario, el utilitarismo más tosco. Los Flaubert habían elegido el utilitarismo: aquella pareja circumspecta no creía en los grandes sentimientos. En tal caso, ¿por qué se preciaban de virtuosos? Es que preferían el común interés de la familia a sus intereses particulares. Cada cual se entregaba a su tarea. El padre no tenía otra preocupación que la de atender a los enfermos y reunir una fortuna para sus descendientes; la madre, rígida, helada, educaba a los niños y llevaba la casa. Austeros, ecónomos y, para decirlo de una vez, avaros, los Flaubert practicaban, llevados por el movimiento de la historia, un verdadero puritanismo de la utilidad. Consideraban a su familia como una empresa particular en la que los trabajadores se hallaban vinculados por la sangre, como una empresa que se asignaba la finalidad de llegar por etapas a las más altas esferas de la sociedad ruanesa gracias al mérito y al enriquecimiento. La virtud que practicaban y que imponían a

sus hijos era la rigurosa alienación del individuo al grupo familiar; instrumento colectivo, compulsión del conjunto sobre cada cual y de cada cual sobre sí, en el fondo se identificaba con el trabajo ascensional, en la medida en que este duro esfuerzo era llevado a cabo por todos sin plantearse explícitamente para uno.

A decir verdad, este jansenismo utilitarista no representa más que un aspecto de la familia Flaubert: con toda exactitud, su arribismo. Basado en la Razón Analítica, se adapta perfectamente a las familias verdaderamente burguesas, es decir, conyugales, cuyo individualismo refleja. Pero cuando el doctor afirma sus principios ante su mujer y sus hijos, no hace más que exponer el atomismo social y psicológico del liberalismo. Con ello justifica, sin duda, la empresa, pero al mismo tiempo corre el riesgo de desintegrarla y transformarla en una suma de unidades solitarias, cada una de las cuales perseguirá su propio interés. En rigor, la morfología del pequeño grupo va a la zaga de su ideología: piense el doctor lo que pueda pensar al respecto, no es el utilitarismo el que puede fundamentar la práctica virtuosa de los individuos que lo componen. El arribismo cumple con su papel, pero la cohesión familiar y la alienación de cada uno al todo se explican antes que nada por tradiciones heredadas de una sociedad feudal y teocrática, en la que el pater familias es monarca absoluto por derecho divino. Así, el héroe progenitor le impone a su Casa la contradicción propia de él. Justifica con el interés la devoción que exige, y que sólo se explica por la Fe. En efecto, sus hijos viven en realidad la alienación a la familia como una alienación feudal al padre. Practicarán la virtud por amor, por respeto. Su objetivo fundamental radica en dar cumplimiento a las órdenes del Todopoderoso. Esta asociación de ateos tendrá, pues, pese a sí misma, un basamento religioso. Y es que refleja con toda fidelidad la imagen de su fundador. Fuertemente estructurada como está, conserva la jerarquía de los tiempos pasados: los varones primero; las mujeres después y sin otro poder que el que ellos les conceden. Entre los varones, el progenitor manda; luego viene el primogénito, hecho a su imagen y semejanza y que habrá de sucederlo, y luego el benjamín. No es una familia que tenga "roce"; la encontramos ruda, falta de modales, indiferente a lo que la rodea, como lo atestigua la fealdad extrema de su mobiliario. Un amor propio negativo la atormenta sin cesar, y es simplemente el trabajo que efectúa sobre sí misma. Lleva a cabo el balance, determina su posición, el nivel social que ha al-

canzado y que debe superar. Este examen continúa de un día al otro, sin alegría. Se envidia a los superiores, se comparten los resentimientos paternos, por una nada se lanza una recriminación, llorando. Pero simultáneamente la familia entera no puede no vivir su ascensión lenta y segura. El doctor Flaubert compra una casa en Yonville el mismo año en que nace Gustave; en 1829, 1831, 1837, 1838 y 1839 adquiere tierras para redondear el dominio que su mujer heredó de un abuelo. Claro está que se delibera acerca de estas inversiones ante los niños: la vida de éstos es orientada; el pequeño grupo no es sólo un medio permanente en el espacio. A pesar de sus ligazones, aparece ante sus miembros como un viaje, como una determinación vectorial del tiempo. Pero en ellos se produce una inevitable colusión de la riqueza y el mérito: el progreso social de los Flaubert queda asegurado por la valía de su jefe, médico irremplazable. La ciencia rinde; es justo, Benefactor de la humanidad, un gran hombre es recompensado por el dinero que se le da. Por lo tanto, el dinero es un honor. Estas nociones no terminan de concordar con el utilitarismo paterno. No importa; tienen su origen en la admiración que sienten los hijos del doctor Flaubert por éste. Achille y Gustave se identifican con su maestro y, cuando se encuentran entre sus condiscípulos o cuando visitan a los padres de sus amigos, comparten el aura sagrada de aquél; cada uno, representando afuera al héroe fundador, se considera, en su condición de Flaubert, superior a los ruaneses más eminentes. En una palabra, la pequeña comunidad integra la contradicción de Achille-Cléophas: se halla íntegramente alienada a su empresa histórica; sustancia permanente, está poseída por el orgullo absolutamente aristocrático de constituir una Casa. La contradicción permanece velada por un momento en el caso de los niños: conquistar a Normandía es obligarla a reconocer un mérito que existe, sí, pero que todavía no se ha impuesto. En la cumbre de la escala social se espera a los Flaubert: todo atraso es una injusticia. Y cuando sean por fin objeto de reverencia, entonces, pese a los malévolos y sus cábalas, se habrán convertido en lo que eran.

Sigue en pie el hecho de que esta relación orgánica y casi religiosa de los hijos con su ídolo era vivida, por culpa del doctor, como una soledad en común. Autoritario y seco, con estallidos de sensiblería que iban dirigidos a él mismo, irritable, fácilmente malo por nerviosidad, refrenaba los impulsos de sus hijos, tan pronto reclamando su admiración, tan pronto indisponiéndose con ellos por puro capricho. ¿Cómo veía a sus vástagos? Tengamos la plena seguridad: sin la me-

nor indulgencia. Los quería como herederos de su nombre y de su ciencia, que transmitirían la antorcha de los Flaubert a sus hijos. Pero los consideraba, sin duda alguna, muy inferiores a su padre, al fundador Achille-Cléophas. Más que por la fisonomía o por los rasgos de carácter, los individualizaba por su edad, sus funciones y sus trabajos. Si hubiesen muerto cuando él aún conservaba su lozanía, habría hecho otros. Ya que vivían, era necesario que lo honraran: los quiso cada vez que pudo sentirse orgulloso de ellos. De haber sido noble, no habría sido más exigente ni autoritario; pero si hubiese sacrificado a sus hijos en aras de su nombre, claro está que los habría considerado como sus verdaderos herederos, alienados como él y como él inesenciales. El pater familias de la aristocracia no se juzga, hoy, superior al de mañana; de una generación a otra, la transferencia del título y de los deberes crea, a través del tiempo que corre, una igualdad profunda que permite, dentro de la severidad misma, todas las formas de afecto. Pero Achille-Cléophas, orgulloso de su Casa como un hidalgo, estaba condicionado, además, por el individualismo burgués. Su éxito excepcional, ese salto decidido de una clase a otra, la honda sensación de no habérsele reconocido sus méritos insignes: todo contribuía a enloquecerlo de orgullo. Ni dudar que pensaba: mis hijos valen menos que yo; serán capaces, por cierto, de conservar el honor, pero habrá que esperar dos o tres generaciones antes de que otro genio tome en sus manos el destino de la familia y la alce, por fin, hasta la cumbre. No hay duda de que la madre compartía esta opinión. Cada uno de los hijos se enorgullecía por igual de ser un Flaubert; ninguno de ellos conocía la altivez de ser uno mismo.

Nada de Gustave podrá comprenderse si no se capta primeramente ese carácter fundamental de su "ser de clase"; esa comunidad semipatriarcal, con todas las contradicciones que la corroen, es a la vez su verdad original y la determinación incesantemente recomenzada de su destino. Tiempo después podrá ocurrir que la rabia o la desesperación lo impulsen a lanzar imprecaciones que parecerán presagiar la famosa frase de Gide: "Familias, os odio". Pero esta semejanza, completamente exterior, no debe engañarnos. Gide, nacido medio siglo después, cuando las estructuras de la familia burguesa se hallan en plena evolución, es a un mismo tiempo un producto y un agente de su disolución. Flaubert vive dentro de un grupo patriarcal y jamás saldrá de él. Esta pertenencia es la base so-

bre la que se levantará toda su existencia, lo que no significa que sienta amor, ni aun ternura, por sus padres. Pero siente solidaridad para con ellos y esta solidaridad prefabricada y luego vivida hasta las heces es la infraestructura permanente de su existencia real. Al igual que su hermano, no es objeto en su primera infancia de un afecto exclusivo. Todo niño, cuando siente que su madre considera su nacimiento como una cosa incomparable, basa en lo que toma por su realidad objetiva la tranquila conciencia de su valor. No fue este el caso de Gustave ni el de Achille. Ambos varoncitos fueron amados en montón, con un amor concienzudo y austero que no se menudeaba. De un extremo al otro de su vida, el menor se considerará un azar inesencial; lo esencial para él será, siempre, la familia. En horas de duda y angustia, en 1857, durante el proceso, en 1870, en 1875, Gustave vuelve a encontrarla en el fondo de sí mismo, inalterable. Lo que sostendrá a ese inestable, siempre humilde y dispuesto a condenarse en su persona singular, será el orgullo familiar y la superioridad que siente con respecto a todos en la medida en que es el hijo de Flaubert. Debido a esta razón, el "ermitaño de Croisset", ese "original", ese "solitario", ese "oso", nunca será lo que fue Stendhal desde su primera infancia: un individualista. Ahora bien, por la misma época crecían en los colegios y liceos de Francia unos jóvenes burgueses que iban a convertirse en los escritores calificados de la generación posromántica; eran, en su mayoría, frutos auténticos del individualismo liberal. Son los contemporáneos de Gustave Flaubert; éste los frecuentará y se hará amigo de muchos de ellos. Pero en medio de esas moléculas que reivindican el estatuto molecular, el hijo Flaubert nunca se siente a gusto: no es de los suyos. Todo ocurre como si hubiera nacido cincuenta años antes que sus contemporáneos. Pronto veremos la importancia de esta histeresis y cómo condiciona su destino social y hasta su arte. A causa de ella, Flaubert habrá de transformarse en un extraño personaje: el mayor novelista francés de la segunda mitad del siglo XIX.

A causa de ella se convertirá, a partir de 1844, en un neurótico cuya neurosis reclamaba desde entonces, oscuramente, la sociedad del segundo Imperio, como el único medio "seguro" en el que pudiera desarrollarse.

La madre

Caroline Flaubert, hija del doctor Fleuriot y de Anne-Charlotta Justine Cambremer de Croixmare tuvo una infancia tristísima. Sus padres se casaron el 27 de noviembre del 92. Dícese que fue novelesco: hasta se habla de rapto. En todo caso, se amaban apasionadamente. El 7 de setiembre del 93, la joven muere al dar a luz a Caroline. La niña debe ser amamantada por una nodriza. A veces, los viudos guardan rencor al hijo que les ha matado a su mujer; pero sobre todo, el retoño criminal internaliza muy pronto su culpa. No afirmaremos que esto haya ocurrido con la pobre Caroline, pero, en todo caso, el médico no la quiso lo bastante como para desear sobrevivir: en el cuerpo sufrió su desgracia —como debe ser—, enfermó y murió en 1803. Su hija tenía diez años. Al parecer, pasó la mayor parte de esos años en una casa solitaria de Pont-Audemer, en compañía de un padre inconsolable, siniestro como todos los viudos. Doble frustración: sin madre, adoró a su padre; éste, distraído, pasivo quizá, por lo menos estaba allí, vivía cerca de ella. Pero cuando esta llama vacilante se apagó, la pequeña quedó sola. Perdía el amor del doctor Fleuriot, que no fue muy pródigo por cierto en este sentido, y perdía, sobre todo, la dicha de amar.

Los huérfanos sienten oscuramente el duelo como desautorización: los padres, asqueados, reniegan de ellos, los abandonan. ¿Habría visto Caroline —ya convencida de su culpa— en aquella precipitada partida una condena? Lo ignoramos. En cambio sabemos que sus futuras exigencias se marcaron desde entonces en su corazón: sólo se casaría con su padre. Dos damas de Saint-Cyr tenían un internado en Honfleur y prometieron cuidar de ella hasta que fuese mayor de edad, pero a su

vez también murieron. A su primo, un notario de apellido Thouret, se le ocurrió enviar a la indeseable a la casa del doctor Laumonier, cirujano jefe del hospicio de la Humanité; su esposa se apellidaba Thouret. Caroline tenía dieciséis o diecisiete años. Una reflexión de C. Commanville nos ilustra sobre su carácter: parece que la vida en casa de los Laumonier era divertida, que las costumbres no eran rígidas. La "índole eminentemente seria" de la pequeña "la preservó de los peligros de un medio como aquél". Esta niña no pertenece a nadie; pasa de mano en mano. Hay quienes prefieren morir antes que cuidar de ella. Predomina la culpabilidad. Y la desconfianza. Una afectividad bastante rica, capaz de llegar a la violencia, pero retenida. Una distancia insalvable la separaba de los otros, indiferentes o mercenarios, tan dispuestos a morir. Ningún porvenir fuera del matrimonio; y ahora, no tiene hogar. En cuanto al pasado, no tiene raíces. Flotaba; de ahí provenía su reserva, su extremada timidez. De ahí, también, su frialdad. Caroline Fleuriot, descentrada desde su nacimiento, nada tiene que ver con lo que Commanville llama "costumbres livianas". Liviana, lo es con exceso: si se la aligerara un poco más echaría a volar. Lo que ella pide en cambio es lastre; intenta poner término a su indefinido deslizamiento, para lo cual toma sobre sí carga más pesada, la virtud. Será ponderada y a veces rígida. A falta de ancla que arrojar, procurará encontrar un eje: éste será la vertical absoluta. La joven no sabe gran cosa. Las damas de Saint-Cyr no le enseñaron nada. Apenas si siente. Sus años de hielo han terminado por helarla. Pronto habrá de amar, totalmente, pero por ahora su corazón calla. No es que esté muerto, al contrario; las primeras frustraciones lo han condicionado tanto, y sus exigencias son tan rigurosas, que no se darán a conocer antes de que aparezca el hombre capaz de satisfacerlas. En la espera, la Virtud: las prácticas sanas y las costumbres sagradas sirven de hitos. Y el Orgullo. Esto nace entre los culpables, entre los oprimidos y los humillados; y husmea en derredor tratando de compensar la abyección de la que sale con triunfos retóricos. Caroline no era abyecta a sus propios ojos, sino que estaba vacía. El orgullo fue simple: se trataba no tanto de valorizar una singularidad individual como de detener a cualquier precio el deslizamiento de una existencia vaga, entre el cielo y la tierra. Había que hallar una amarra. Caroline se imaginó noble por su madre y "chuana" por su padre. A decir verdad, su padre había muerto antes de poder tomar parte en las insurrecciones del Oeste, y los Cambremer de Croixmare, togados

y sacerdotes, nunca habían llevado espada. No importa; Caroline Commanville escribe: "Por su madre, mi madre se hallaba vinculada a las familias más rancias de Normandía". Y Gustave suele referirse en su correspondencia a sus orígenes nobles. Tratábase de uno de los principales mitos Flaubert. ¿Quién pudo haberlo introducido en la familia? ¿Quién lo alimentó tiempo después, al devanar sus recuerdos ante su nieta, si no la propia Caroline Fleuriot? Como noble tenía, a falta de raíces, una cualidad: participaba de lejos, por la sangre, en el orden estable y cierto de una Casa. En una palabra, muy pronto se alienó a la abstracción que le proporcionaba una ilusoria seguridad: la muchacha culpable, seca y vacía, que dispersaba el sentimiento de su falta original en un superficial hormigueo de escrúpulos, sólo encontraba para sí un Ego entre los otros, en su condición de otra. Allá, entre los Danyeau, entre los Fouet du Manoir, su vacío interior recuperaba su verdadero ser, se convertía en una determinación pasajera de la plenitud colectiva. Tímida, amedrentada, orgullosa y severa, virtuosa por necesidad, alienada a ese ser metafísico —la nobleza de toga— y, pese al juego de las compensaciones, perdida: en sí y en el mundo. Así era esta niña de dieciséis años cuando encontró en el salón de los Laumonier a un joven preboste de anatomía: Achille-Cléophas Flaubert. Diminuta, delgada y frágil, dos años atrás había sufrido de hemoptisis; durante toda su vida siguió siendo nerviosa, impresionable, y siempre ocultó su permanente angustia tras de inquietudes casi maníacas.

Se pusieron de novios apenas se conocieron. Caroline había tenido su flechazo. Aquel médico brillante, enviado de París por el gran Dupuytren, autoritario, virtuoso y trabajador, era nueve años mayor que ella; era, sobre todo, un adulto —al menos a sus ojos—, un hombre fuerte que pesaba mucho: el padre resucitado. Gracias a él, los vagos y sombríos años del internado, del exilio, se desvanecieron en el olvido, y ella reanudaría el hilo roto por la muerte inoportuna del doctor Fleuriot; volvería a encontrarse a solas con su padre en una casa vacía. En resumen, volvía hacia atrás y recomenzaba su vida a la edad de diez años. El medio de los Laumonier la había extraviado, no tanto por la libertad de costumbres, cosa que no la tentaba, sino por la reciprocidad visible de las relaciones. Nadie mandaba; ella habría encontrado su sitio dentro de una jerarquía rigurosa. La igualdad le parecía el colmo del desorden. Su infortunio provenía del miserable fracaso de una pareja. Una familia conyugal se había constituido, la

había hecho y en seguida todo había abortado; ella quedaba sola, huérfana, absurda. Contra la fragilidad de un amor igualitario, roto de un solo golpe por la muerte, soñaba con un orden estricto y noble: en él hallaría su finalidad y el sentido de su vida. Por una vez la suerte la favorecía: no podía encontrar nada mejor que Achille-Cléophas. Burgués de reciente data, tenía éste un principio —extraído, como hemos visto, de sus orígenes campesinos y de su imperioso orgullo—: el esposo es el único amo a bordo. De la futura esposa exigía lo que ella reivindicaba de todo corazón: la obediencia, el ser relativo. Una mujer es una eterna menor de edad, es la hija de su marido. Ella estaba de acuerdo. Dos cómplices, como lo muestra el curioso episodio de su noviazgo. El la vio y la juzgó; la austeridad de esta adolescente se valorizaba por contraste con la ligereza de su medio. Rápidamente el novio se arrogó todos los derechos del padre difunto. Tomó a su cargo la tarea de enviarla nuevamente a un internado y sólo la hizo salir en vísperas de su casamiento. Se puede suponer que los Laumonier no esperaban más que esto: aquella virgen prudente seguramente los incomodaba. Para ésta, en todo caso, la imposición produjo el efecto de una primera posesión: sintió que tenía un dueño, y tan embriagante certidumbre repercutió hasta en su sexo. La transferencia había sido consumada.

Dentro de su celda casi monacal, Caroline aguardaba, paciente y sumisa, a que llegara por fin la hora de acostarse con su padre. Mucho tiempo después, ya viuda y envejecida, todavía recordaba infatuadamente aquella rigurosa medida. Cuando Caroline Commanville escribe a este respecto que Achille-Cléophas era "más clarividente que lo que podía serlo ella", se cree oír la voz de su abuela: "Mi futuro marido, más clarividente que lo que yo podía serlo...", lo cual quiere decir: hay gato encerrado, vinculaciones que yo no sospechaba, o, quizás, un escándalo en puerta. Yo no podía sospecharlo en mi ingenuidad. Mi novio las veía. Primero protesté contra la decisión que él quería adoptar, puse mala cara, pero luego reconocí de mil amores mis errores. El tenía razón, como siempre. Se casaron en febrero de 1812 y se instalaron en el número 8 de la calle Petit-Salut; allí se quedarían siete años. La señora Commanville escribe: "En mi infancia, mi abuela solía hacerme pasar [frente a la casa]; y observando las ventanas, me decía con voz grave, casi religiosa: Fíjate, allí pasaron los mejores años de mi vida".

Para nosotros, este testimonio es de primerísima importancia. Siete años de felicidad. Luego, las desgracias no vinieron de

golpe. Hay algo así como un suspenso. Pero las amenazas fueron acumulándose. Y sobre todo, ya no hay amor. ¿Qué acontecimientos signaron la vida de la pareja entre 1812 y 1819? Pues bien, en primer lugar, un año menos un día después de la boda nació Achille. Sin duda que fue bien alimentado y cuidado. La joven madre amaba esa prenda de amor. Y además Achille-Cléophas, al darle su propio nombre de pila, había querido significar a sus allegados que consideraba a su primogénito —ya tendría otros hijos— como sucesor suyo, como el futuro jefe de la familia: he aquí a mi hijo, esto es, a mí mismo, hoy reflejo mío, mañana mi reencarnación. La madre supo de esta predilección y la compartió: amó en su hijo la tierna infancia inerte de su esposo, durante mucho tiempo tenida por muerta y al fin resucitada. Objeto de tantos y tan apasionados cuidados, Achille fue un niño hecho a medida: sano, dócil, despierto. Constituyó un placer para la madre, poco después, enseñarle a leer. Sin embargo, el progenitor volvió a dejar embarazada dos veces a su mujer; ésta le dio dos niños. Tanto afán para nada: ambos murieron poco después de nacidos. Y esto es lo que me asombra: una sola muerte prematura suele ser suficiente, en general, para sumir a los padres en la desgracia; en el caso de los Flaubert se produjeron dos muertes prematuras, una tras otra: bastante para abrumarlos durante mucho tiempo y hacerles sentir horror por aquel domicilio. Ahora bien, la anciana señora Flaubert se complace, treinta años después, en regresar nostálgicamente a la calle Petit-Salut, en detenerse frente a su antigua casa y en recordar una y otra vez que allí conoció la felicidad. Si cortamos en dos su vida conyugal, tal cual ella nos invita a hacerlo, observamos que tuvo, antes de establecerse en el hospital, tres hijos, de los cuales sólo uno vivió, y que después de su establecimiento la proporción se invierte: de los tres hijos que tiene, muere solamente uno. No obstante —ella es quien nos lo dice—, a pesar de aquellos acerbos fracasos, supo de la verdadera felicidad durante los primeros siete años, cuando vivía en la calle Petit-Salut.

¿Cómo puede explicarse esto? Un punto me parece admitido: ni los muertos pudieron hacerle repugnantes los primeros siete años, ni los vivos apegarla a los años siguientes; por lo tanto, su progenitura no debió pesar mayormente en la balanza. La felicidad y la desgracia de Caroline Flaubert dependían de una sola persona: Achille-Cléophas. Gustave mismo lo testimonia en una carta a Louise: "Quiso a mi padre como nunca mujer alguna ha podido querer a un

hombre, y no sólo cuando eran jóvenes, sino hasta el último día, después de treinta y cinco años de unión". Situándolos de nuevo en su contexto, vemos, como siempre, que tan bellos elogios no son gratuitos, que Gustave desea presentar su madre a Louise como un ejemplo. Eres celosa; mi madre no lo era, mi madre, que quería a mi padre mil veces más que lo que tú me quieres. Ese es el ejemplo que hay que seguir: quererme y callarse. Y además se reconocerá, a poco que se lo haya frecuentado, cierto frenesí, ante todo destinado a convencer a los demás: el tono se eleva y nace la hipérbole para compensar la endeblez patética de la afirmación. Tal vez exagera los sentimientos de su madre. Pero contamos, por suerte, con otra prueba, cuya fuente es, por supuesto, él mismo, pero que no parece mentira: la señora Flaubert, deísta, había conservado su fe, aun cuando se había entregado a un médico descreído. Se necesitaba un cielo para la madre a la que ella había matado, para J. B. Fleuriot, muerto demasiado pronto y para los angelitos que Dios enviaba a dar una vuelta por la tierra llamándolos regularmente a su seno antes de haber expirado el permiso. Y además también se necesitaba un poco de amor para atenuar la angustia de la culpable, para iluminar las ingratas virtudes que ella extraía del miedo. Era de esas mujeres que dicen: "Tengo mi propia religión", o bien: "Tengo mi Dios", y que se limitan a vampirizar un tanto la religión católica: toman de ella las comodidades, los inciensos, los vitrales, el órgano, y dejan los dogmas. El deísmo de Caroline, su super superyo, era apelar a Dios contra el padre, y además, sin la menor duda, era la poesía de aquella sensibilidad tempranamente marchitada: armonías, meditaciones, recogimientos, elevaciones. Lamartine gustó porque justificaba los pensamientos hechos jirones, pero tan hermosos, que atravesaban las mentes durante la misa. El hecho es que iba a misa y recibía los sacramentos, aunque sólo fuera por la honorable clientela y por temor a la Congregación.

Podemos estar seguros de que el doctor Flaubert no hizo esfuerzo alguno por esclarecer a su mujer; ésta habría abandonado allí mismo sus opiniones a poco que él hubiese puesto de manifiesto que lo deseaba. Caroline las conservó gracias a la tolerancia de su marido, pero sin hablar de ello; todo siguió siendo poético y desvaído. En rigor, después del cabal éxito de la transferencia, ella apenas tenía necesidad de su super superyo. Y me cuesta imaginar que hubiese apelado ante Dios por una sentencia formulada por Achille-Cléophas. No importa: predispuso a sus hijos, por lo menos a Gustave,

a recibir de las alturas intuiciones sin contenido, llamados. El médico jefe dejaba hacer: en la nursery hace falta religión, y también en el gineceo; es el mejor medio de conservar a las mujeres en su infancia. A los hijos los tomaba a su cargo hacia los cinco o seis años, y de un solo soplado dispersaba a los cuatro vientos el fino polvo materno que ensuciaba sus lóbulos frontales.

Ahora bien, después de haber visto morir uno tras otro a su marido y su hija, la señora Flaubert, bruscamente, perdió la fe, esa fe que no había sido perturbada por la muerte de tres hijos, dados y retomados absurdamente. Sin duda el choque fue terrible, pero sin embargo no exigía que ella cayese en el pecado de desesperanza. A menudo, los duelos son la ocasión para que el incrédulo se convierta: necesita ayuda y necesita pensar que la vida no es un cuento idiota; necesita, sobre todo, creer que los muertos están de viaje y que los volverá a encontrar. Cuando su padre la abandonó por primera vez, Caroline tenía diez años: procedió como todo el mundo y consolidó su religión. La segunda vez, tenía más de cincuenta: habría sido el momento de caer en brazos de los curas. Nada de ello. Esta vez la viuda tuvo una reacción poco común: rompió con Dios. ¿Se dirá que fue impulsada a hacerlo, sobre todo por la desaparición de su hija? Sin duda. Uno y otro duelo son inseparables. Pero el primero ilumina al segundo con su luz negra. Sin embargo, el cirujano jefe había alcanzado los sesenta años en el momento de morir. En nuestra época no llamaría la atención, pero por aquel entonces las largas vidas se consideraban como favores excepcionales de la Providencia. A primera vista, Dios parece irreprochable. Llevó su bondad hasta el extremo de no liquidar al Padre antes de que el primogénito hubiese alcanzado edad suficiente para reemplazarlo. No importa. Esa mujer envejecida, de un marido viejo, no se resignó; después de treinta y cinco años de vida en común, la desaparición de Achille-Cléophas fue a sus ojos un escándalo tan poco tolerable como debió de serlo para el joven doctor Fleuriot el de su joven esposa Cambremer de Croixmare. Una injusticia tan indignante incrimina al Universo: el mal es todopoderoso; Dios no existe. Gustave tiene razón: ella ama como el primer día; para esta criatura relativa, el cirujano jefe representaba, desde luego, la única fuente de su felicidad. Y no está dicho todo: él la justificaba, la hacía inocente, legitimaba su existencia, le proporcionaba su razón de ser; era el Bien. Y si el Bien muere, ni en la tierra ni en el cielo queda ya nada. Caroline volvía a hallar los extravíos de su juventud, pero sin esperanza.

Toda su vida volvió a su memoria, con todos sus duelos. Rabiosamente tachó al Todopoderoso: fue un arreglo de cuentas. Y sobre todo se convirtió al ateísmo, como otros suelen convertirse a la religión revelada: por fidelidad al muerto, para recuperarlo en sí íntegramente, para ser él. Ella aceptaba no volver a verlo nunca más, con la condición de llevarlo en su vientre como un nuevo hijo, retomando por cuenta propia las arrogantes y duras doctrinas que tanto habían hecho por la gloria de su marido. Vivo, el ateísmo del doctor Flaubert garantizaba la religiosidad de Caroline: ésta consideraba oscuramente su fe sin dogma como un encantamiento menor, conforme a su sexo. Su macho era ateo por los dos. Muerto, ella representaba a Achille-Cléophas; escupió los dulces lamartianos y adoptó sanamente el partido de desesperar. Esto es lo que asombra: había que conservar a Dios o renunciar para siempre a encontrar el alma del muerto querido. Caroline expulsó al Todopoderoso engañador y con ello, a sabiendas, mató a su marido para siempre: como no hay alma, sólo blancos huesos quedarían en la tierra corrosiva. Quiere decir que prefirió, antes que la esperanza, la fidelidad. El médico filósofo debía transformarse en polvo en nombre de sus propios principios; Caroline conocía las consecuencias de la doctrina, y no obstante la adoptó. Hallar en el cielo a su esposo estaba bien; representarlo en la tierra, dentro de su propio corazón y para ella sola —ya no se veía con nadie—, estaba mucho mejor. ¿Hablabamos de identificación, de reencarnación? No. Mejor de constancia. Caroline se deslizaría hacia la muerte como lo había hecho el difunto Achille-Cléophas, sabiendo que el último naufragio es total y deseando volver a juntarse con su marido en cada latido de su corazón y en esta vida antes que volver a hallarlo en la otra, elegido, pese a él mismo, por el Cielo al que había negado. Todo se hizo sin tanto razonar. O, más bien, no hubo en esto ningún argumento. Caroline hizo lo que podía hacer; ella misma fue pareciéndose cada vez más a su hombre, un poco más cada día. Consumida, vacía, inquieta, con una desgracia infinita y recitada día tras día, inhibida de matarse por el utilitarismo Flaubert: hay que servir a la familia; mientras ésta exista, no hay que matarse.

Eso es lo que llamó amor. Los hay de otros tipos, pero ninguno que sea más fuerte. Todo estaba allí: ese padre la dominaba, la guiaba; el anclaje, la virtud y el sexo, todo eso encuentra su lugar. Caroline lo poseía todo. El Bien se había apoderado de ella y la había puesto en su lecho; ella había cargado con ese ángel aplastante y había quedado pasmada.

A la luz del día, la paternal severidad del doctor la turbaba: encontraba en ésta la promesa de nuevos desvanecimientos. Dócil y gobernable, su obediencia le parecía la voluptuosa prolongación de sus sumisiones nocturnas.

He dicho que la rama ruanesa de los Flaubert se constituyó bajo el aspecto de una familia semipatriarcal. El propio Achille-Cléophas construyó la célula familiar; la hizo, como hemos visto, tal cual era él, tal cual lo habían hecho y tal cual proyectaba ser. Pero no fue el único responsable. Su esposa, elegida con discernimiento, le venía de perlas; dentro de la familia, ella, bajo su alta dirección, hizo todo el trabajo. No se trata de que ella se atuvo a tal o cual estructura de la "célula social", ni de que rechazó tal o cual otra. Se burlaba de ello. Lo que contaba a sus ojos era la pareja. Y que fuera lo más incestuosa posible. Confirmó a su marido en sus poderes de pater familias, para sentir en su corazón y su cuerpo que no tenía otro amante que su padre. Toda su existencia, desde el casamiento hasta la muerte, fue signada, orientada, penetrada —en el núcleo de ese patriarcado—, por el amor conyugal. Se hizo cómplice del prepotente progenitor para defender frente y contra todo la unidad de esa pareja, de la que extraía sus voluptuosidades, su dicha, su lugar en el mundo y su ser.

Por supuesto, quiso a sus hijos: a través de ellos amó al padre. Amó en ellos la fecundidad del progenitor. Y también algo más: no cabe duda alguna de que en otros tiempos la huerfanita había soñado a menudo con la única manera de volver a hallar a la familia perdida. Deseaba el matrimonio, ser a su vez madre y resucitar a su madre con su propia maternidad. Sólo se trataba, como vemos, de una relación referida a sí misma. Los hijos, con tal de que fuesen normales, no tenían a sus ojos otro papel que el de ponerla en posesión de su función materna. Hasta en sus más precisos sueños, ellos debían permanecer indeterminados. Las imágenes más brillantes de sus fantasías eran las que la mostraban en su nuevo papel: dando el pecho, cuidando, criando una retahíla de niños. O, mejor dicho, no: lo que acabo de decir hay que aplicarlo sólo a los varoncitos. Tendría todos los que Dios quisiera enviarle. En cuanto a las nenas, era diferente: quería solamente una. Una infancia frustrada —ahora lo sabemos gracias a los analistas— vuelve a comenzar; recomienza con otro hijo. Caroline, al dar a luz una hija, era su propia madre que la paría. El amor y los cuidados que pensaba prodigar a su hija eran los mismos de los que la señora Fleuriot la había privado por una muerte súbita. En una palabra, otra Caroline era guar-

dada. Si la antigua huérfana, que se había procurado un padre incestuoso, lograba realizar con un hijo de su mismo sexo una versión mejorada de su propia infancia; si, previniendo todos los deseos de la carne de su carne, lograba de manera retrospectiva colmar de felicidad esa primera edad frustrada, limar las garras de recuerdos aún lacerantes, la señora Flaubert habría cerrado el círculo: gozando de una eterna infancia bajo la paternal autoridad de su marido, erradicaría la suya, la verdadera; la arrancaría de su memoria y la haría triunfar en otra infancia. La prueba de tan profundo deseo la tenemos en el hecho de que llamó con su propio nombre a la hija que el médico jefe vino por fin a hacerle después de trece años. Y tampoco fue una casualidad que la hija de esta hija recibiera a su vez el mismo nombre. En verdad, ante todo había que conservar el recuerdo de la joven madre que murió al darla a luz, como hizo la señora Fleuriot a fines del siglo anterior. No importa. Qué extraña dinastía de Carolines, la primera y la última de las cuales asesinan a su madre. El progenitor había consumado, con el primogénito, el acto real: "Soy yo; prueba de ello es que lo llamo Achille". Las intenciones de su mujer, trece años después, no son diferentes; sin duda se inspiraba en su Amo. "Soy yo, yo que corrijo mi propia infancia, y cuento con una madre que vive para quererme". Debido a esta razón, la hermana de Gustave fue seguramente la preferida; en cierto modo representaba la única relación personal que la esposa del médico jefe mantuvo consigo, la única intimidad subjetiva a la que no tenía acceso el incestuoso padre. Y en la acción misma de amamantar —regida, no obstante, por consideraciones objetivas— vivía, sin saberlo, un mundo que él no podía siquiera adivinar; se hacía pecho para borrar en el presente las indestructibles frustraciones del pasado, y se hacía amor para poder dar al menos la ternura que ella no había recibido.

Trece años esperó esta posibilidad, que llegó demasiado tarde. Trece años durante los cuales Achille-Cléophas le hizo cinco varones. Acogió con placer al primero; antes que nada había que asegurar la descendencia y la perpetuación del apellido; por lo demás, los deseos de la esposa vienen después de los del Amo, y no es bueno, en fin, que el primer vástago sea del sexo débil. Pero ya en el segundo embarazo comenzó a esperar. Hubo cuatro decepciones: Gustave fue la tercera. Por ese lado hay que explicar, en mi opinión, su extraña indiferencia para con los dos primeros decesos. Dios le daba esos hijos; ella los aceptaba por amor a su marido, por deber: la

familia debía crecer y multiplicarse. Pero cuando Dios se los arrebató, los ojos de la madre permanecían secos: si volvía a llevárselos, era por haberlos entregado por error a los Flaubert. Habría que recomenzar: eso era todo. Se trataría de proceder mejor. No estaba prohibido esperar que el próximo retoño fuese una nena. A pesar de todo, supongo que quedaba herida: los pequeñuelos morían entre sus manos, pese a los hábiles y vigilantes cuidados que les prodigaba. Su misión era hacerlos vivir, protegerlos; cumplía a las mil maravillas con sus deberes, alerta y concienzuda, sin mezquinarse jamás. Por más inocente que fuese, los decesos se convertían en sus fracasos personales: asesina de su madre, la relación con la muerte parece haber sido su vehículo fundamental con el Mundo y con el Otro, la fuente primordial de su culpabilidad. Podría apostarse sin temor alguno a que consideraba cada una de tales precipitadas desapariciones como un nuevo comienzo de su pecado original y, a la vez, como el efecto de una oscura maldición anaterna.

Felizmente para ella, el doctor Flaubert no tenía tantos refinamientos. Por supuesto, prefería los varones, pero sobre todo, cualquiera que fuese el sexo, quería una progenie viable. Pero sus inquietudes siguieron siendo leves durante mucho tiempo: el primogénito estaba sano, y eso era lo principal. En cuanto a los demás hijos, tanto daban: cada uno de ellos representaba a la familia y ninguno podía ser la encarnación privilegiada. En una palabra, apenas daba importancia a los recién nacidos. Por lo demás, a comienzos del pasado siglo se recomendaba no querer demasiado a los lactantes, en vista de que reventaban como moscas. Las primeras dos muertes parecieron por cierto lamentables, pero no excepcionales: estaban dentro del orden. Achille-Cléophas no veía más que una calculada probabilidad de supervivencia en el niño recién llegado al mundo. A sus ojos, aventuras incomparables y desdichadas tenían un mal punto de partida y estallaban ante su nariz sin que él se preocupara mayormente por descubrir en ellas otra cosa que accidentes fisiológicos. Se necesitan muchos hijos para perpetuar una familia, pensaba, y muchos muertos para hacer un vivo. La conclusión se impone: un médico, si por añadidura es filósofo, debe prever la mortalidad infantil y soportarla con igual estado de ánimo cuando se abate sobre su propia familia, lo cual equivale a decir, como sabemos, que el individuo es el modo inesencial y transitorio, mientras que la comunidad familiar es la sustancia que produce y reabsorbe en ella los modos. No cabe duda alguna de que esta sabiduría de corto

alcance produjo un excelente efecto en Caroline: le explicó, sin duda, que traía al mundo lo que yo llamaría, por desconocimiento de una palabra francesa que tenga el mismo sentido, "morituri"¹.

Así los sintió ella hasta cuando los llevaba en su vientre. Pena, indiferencia, dos entierros, y luego Gustave, el tercer hijo. La madre no se sacaba el luto, o al menos no por mucho tiempo. Pero ya sabemos que era de humor sombrío y por qué razones: sólo podía aceptar una felicidad enlutada. Lo negro justificó todo para ella, hasta la voluptuosidad; huérfana, madre de hijos nacidos muertos, luego viuda, lo llevó durante toda su vida, o poco menos. Estas observaciones nos explican el hecho de que hablara de sus primeros siete años "con una voz grave, casi religiosa". Sumisión, respeto, austeridad, devoción al jefe de familia y, mediante él, a la familia futura, voluptuosidades nocturnas, juegos del amor y la muerte: esto es lo que necesitaba y no otra cosa. Una vida brillante y generosa, alegre, plena, le habría traído el recuerdo del salón de los Laumonier, y ella la habría rechazado en la angustia y la frigidez. Sus hijos, así estuviesen en la tierra o bajo ella, seguían siéndole siempre extraños. La autoridad paterna se deslizaba entre la esposa y sus hijos; los varones pertenecen al padre —tal es la regla— no bien se hallan en situación de abandonar el gineceo. Achille, mientras fue su propio padre en pañales, la encantó. El padre lo retomó al cabo de algún tiempo; ella siguió cuidándolo, y ella fue quien le enseñó las primeras letras. Pero el pequeño prodigio, el elegido del médico jefe, se le escapaba: se reducía, para ella, al destino viril, extraño, que su padre le proporcionara. Esto es lo que explica la casi ruptura entre la madre y el hijo después de la muerte del progenitor; le tenía rabia a su nuera, de acuerdo, y además Achille era muy poco amable. Pero tales razones no valdrían de nada si la madre hubiese experimentado por su hijo mayor el amor violento y compartido que por la misma época sentía la señora Le Poittevin por Alfred. Veinte años después, las desinteligencias y el mal comportamiento bien pueden echar a perder un sentimiento tan hondo, infectarlo de rencor y a veces trocarlo en aborrecimiento; nunca harán nada que no haya ya signado los corazones y al que un recuerdo suele resucitar en su ingenuidad, en su fuerza antigua. La señora Flaubert no quería al cirujano jefe Achille; es éste un hecho

¹ Así procedió Goethe, quien, al recibir la noticia de la muerte de su hijo, declaró tranquilamente: "Yo sabía que había engendrado a un mortal".

que Gustave da fácilmente a entender en su correspondencia. Pero aquella indiferencia, mechada de reprobación y carente de animosidad, no sería siquiera concebible si primeramente lo hubiese querido. De pequeño, ella amaba en él a su padre; cuando se convirtió en Achille, dejó de interesarle. Ni por uno ni por otro de sus varones sintió ella un afecto posesivo ni celoso. Los derechos que reconocía tener sobre ellos hubieron de ser primeramente otorgados por el padre. Ella nunca tomó una iniciativa ni les impartió órdenes en su nombre. La voluntad soberana del esposo la hacía depositaria de la patria potestas; ella recibía el poder: su autoridad era sólo prestada. Esto es lo que el médico jefe exigía de su esposa. Pero ella, lejos de obedecerle por costumbre, por educación o por seguir los hábitos, se complacía en la sumisión, tanto más autoritaria con sus hijos cuanto más sumisa era al amo. No le contaba sus quejas; la negativa de una orden o las objeciones presentadas por sus hijos se hubieran convertido, en su boca, en su propia irreverencia. El no, cualquiera que fuese su origen, no debía ser pronunciado delante del Amo: era en todo caso una blasfemia. Lo demás es obvio: a diferencia de tantas otras madres, jamás se puso de parte de sus hijos contra su marido; jamás sintió la tentación de defenderlos, tan segura estaba de que las decisiones de Achille-Cléophas eran las mejores del mundo. Lo amaba demasiado y con demasiada lealtad para intentar siquiera manejarlo, y tengo para mí que su mérito mayor fue, al revés de tantas esposas, no haber sabido "tomar" a su marido. Pero es un mérito doméstico; para adquirirlo y conservarlo se negó a todas las conivencias —más o menos turbias y más o menos felices— que unen a hijo y madre dentro de las familias conyugales. Llevando la virtud al extremo, es decir, hasta el vicio, nunca intercedió por sus hijos. Hasta la muerte de Achille-Cléophas, la autoridad del pater familias —más terrible, pero más flexible; más caprichosa, pero más adaptada cuando éste mismo la ejercía; más rígida y más burocrática cuando su mujer servía de intermediaria— se ejerció de manera soberana sobre los dos varones, sin que la madre nunca la atemperara con su ternura. ¿Cómo habría podido, por lo demás? Los quería, sin la menor duda, pero no tiernamente: reservaba su corazón para la nueva Caroline, que sólo debía ser su nuevo comienzo. Y si nos preguntamos qué es el amor sin ternura, diré que es absoluta devoción y valoración colectiva. No dudo de que, con tal de salvar a sus hijos enfermos, aquella madre habría arruinado su propia salud y habría dado su vida por la de cualquiera de ellos; en todo caso, es lo que ella creía firmemente. Y sin embargo declaró

no saber qué es el sacrificio, como tampoco el deber. Habrá que creerle, a condición de comprenderla bien. Lo que ella desea es, ante todo, condenar a ciertas amigas, cuya agria generosidad maternal, siempre sofocada, siempre plañidera, sostenida por el "sentido del deber", no tiene otro fin que el de conquistar derechos, y que, cuando no les reconocen éstos, termina en resentimiento. Caroline, en cambio, procedió de otro modo: actuó por placer o para defender los intereses de la familia. Las únicas acciones válidas nacen de la espontaneidad. Es bueno para un niño que su madre no pretenda sacrificarse cuando lo higieniza. Lo **positivo** en nuestro caso es este interés que la señora Flaubert otorgaba a las tareas precisas y rutinarias de la maternidad. Por lo menos les ahorró a los dos varones el penoso sentimiento de que los acercaba hacia sí superando cierto disgusto. Pero no vamos a seguirla tan lejos. Es cierto que en aquella época utilitarista la teoría de la virtud le era ausente, pero si a pesar de esta carencia Caroline fue, como su marido, virtuosa, no lo fue, contrariamente a lo que dice Gustave, por complexión, sino por necesidad. En la realización de las tareas prescritas encontraba su equilibrio y su gravedad terrestre; dando de mamar, aseando, pasando noches en vela para cuidar a un bebé, fijaba posición: deriva nula, posición fija a doscientas brazas de la tierra. Sólo que debemos ver con claridad que las tareas familiares le gustaban por sí mismas, y prefería los utensilios —los pañales, las mantillas, la cuna— antes que al niño. En aquella ansiosa muchacha se había producido, desde sus primeros partos, una inversión completa de los medios y los fines: el recién nacido no era nada más que el objeto de sus cuidados, el medio indispensable para llegar a ser la mejor de las madres; cuidado de una manera general, su singularidad pasaba inadvertida. Sólo se le pedía vivir. Los utensilios absorbían el amor y no lo devolvían.

Esa generalidad se encontraba en el acto valorizante. Cada vez que tenía una criatura en sus brazos admiraba en ésta la fuente de vida que la había fecundado: el esperma del progenitor hecho carne. Pero cualquiera que fuese el niño, la simiente seguía siendo la misma. Durante los primeros meses sus hijos le parecían intercambiables. En cada uno de ellos respetaba también —cosa que en fin de cuentas no era más que una socialización de su perturbación— a las familias Flaubert y Cambremer de Croixmare, estrechamente mezcladas. Pero ninguno podía ser, durante la primera infancia, una encarnación privilegiada de éstas. Hay que insistir en esto. Amaba en sus hijos al eterno retorno —es decir, el tiempo cíclico de la vir-

tud—, el poder paterno y la Casa Flaubert. Ni un rasgo singular. En las familias burguesas de hoy la más enamorada de las madres ama a su hijo, en parte, contra su marido: será su desquite. Apenas nacido, se apresura a adorar los rasgos individuales del futuro progenitor. Comienza una aventura para ambos, una aventura única, imprevisible, y amable por ello mismo. En 1830, Caroline no podía reprochar nada al médico filósofo. No quiero decir que éste fuese irreproachable, sino que ella había decidido, aun antes del matrimonio, encontrar bueno todo lo que él hiciese. Faltábale a esta esposa la pizca de rebeldía que habría hecho de ella una madre.

Más esposa que madre. Frase conocida. ¿Cabe aplicarla a la señora Flaubert? No sin restricciones. En efecto, si con ella queremos decir que ponía más gusto en hacer el amor que en hacer hijos, nos equivocamos: para que encontrara placer en el amor era evidentemente necesario que se le presentase como el único medio de producir hijos. Gozaba por virtud materna. Con mayor justeza se podría escribir que era, más que madre, hija incestuosa. Nada hay entre ella y sus hijos; ya sabemos que los lazos que parecen unirlos son prestados: unen a los pequeños Flaubert con su padre. Con la madre, las comunicaciones están cortadas. A decir verdad, es la hermana oculta de sus hijos, una hermana mayor; los confían a su cuidado, y ella es responsable de ellos ante el pater familias, los ama en éste como los cristianos se aman en Dios; pero la única relación directa de Caroline con sus hijos es la cohabitación, por lo cual debe entenderse no sólo la coexistencia en un mismo lugar, sino además la pertenencia a la misma Casa.

He aquí por qué la felicidad conyugal de la señora Flaubert no sufrió de verdad con los primeros duelos. Ahora bien, sabemos que aquélla disminuyó sensiblemente cuando cambiaron de domicilio. ¿Qué ocurrió? Ignoramos el detalle, pero las condiciones generales nos son conocidas. Ante todo ésta, primera y origen de todas las demás: Caroline estaba hecha de tal manera, que ni las alegrías ni las penas podían alcanzarla si no provenían directamente de Achille-Cléophas. En otras palabras, fue herida en su corazón incestuoso. Siete años no es poco. Las serpientes cambian de piel y muchos hombres de mujer cada siete años. No digo que Achille-Cléophas cambió de mujer, ni siquiera que engañó a la suya, sino simplemente que en la vida rigurosa del médico jefe el amor sólo ocupaba un lugar secundario. En cambio, Caroline vivía en el amor; era una fuerza inmutable, su eje y su alimento. Más aún, era el medio sagrado de la repetición: gracias a él hacíase poético y religioso recomenzar obstinadamente, con el éxito mediocre

ya conocido, el trabajo de poner y empollar. Caroline no deseaba nada, ni aun una intensificación del sentimiento, cosa que no habría juzgado posible o que la habría horrorizado. Simplemente esto deseaba: la continuidad. Todo regresa; cada año recuerda todos los demás años, repite los mismos juramentos, garantiza que el porvenir no es más que un futuro recuerdo. Nada cambia. Para decirlo de una buena vez, eso es la felicidad. Ante todo, ser vasallo; en seguida, el orden de las sumisiones y las generosidades señoriales debe ser fijado de una vez por todas: uno recibe allí su lugar y se conserva en él. Con la reciprocidad, la felicidad desaparece: ¡vaya alivio! La menor alteración de los humores o de los sentimientos en el Amo no repercute inmediatamente en Caroline, por supuesto; pero sí es seguro que la joven esposa, cuando lo advertía, sufría mucho, o por lo menos se inquietaba. Por poco que Achille-Cléophas cambiara, ella descubría oscuramente que la ley particular de su hombre consistía en ir siempre y no volver jamás; en una palabra, que su felicidad conyugal se hallaba en peligro, fundamentalmente, en el mismo que se la proporcionaba. Durante los siete años, las premoniciones de este tipo no debieron faltar, sino que atravesaron la vida y la conciencia de la esposa como estrellas fugaces rápidamente olvidadas. Sin embargo, el médico filósofo no se parecía en nada a esas bestias de carga, torpes, que hasta el día mismo de su muerte montan a su mujer porque ésta es su propiedad y quieren gozar de ella, hombres que decepcionan y tranquilizan a la vez, que apenas cambian y nada dan. Una anécdota narrada por Gustave arroja sobre su padre una luz esclarecedora. Seguramente adoraba a las mujeres, las encantaba, cortés como un príncipe, grosero como un patán, sin hacer nunca nada que pudiera ahorrarle a su mujer los abismos de los celos: "Recuerdo que hace diez años estábamos todos en Le Havre. Mi padre se enteró de que una mujer a la que había conocido en su juventud, a los diecisiete años, vivía allí con su hijo. Tuvo la idea de volver a verla. Aquella mujer, de una belleza célebre en su región, había sido en otros tiempos su querida. No hizo lo que muchos burgueses habrían hecho: no se ocultó. Era demasiado superior para ello. Fue, pues, a visitarla. Mi madre y nosotros tres nos quedamos de a pie en la calle, aguardándolo. . . ¿Crees que mi madre se puso celosa o que sintió el menor despecho? No".

Este relato suscita algunas observaciones. Primeramente ésta: es posible que la señora Flaubert no haya sentido celos ni despecho; pero aun cuando hubiese sentido mil puñales, ni sus

dos hijos ni su hija lo habrían siquiera adivinado. De lo que sí puede Flaubert dar testimonio es de que no hubo escena alguna en la calle, de que su madre no puso de manifiesto ante sus hijos, ni aquel día ni los días siguientes, el menor viso de disgusto. Eso es todo. Y no es de asombrar: la señora Flaubert no era muy expansiva y, aunque lo hubiese sido, se habría categóricamente negado a poner a sus dos hijos al corriente de la indignidad de su padre. Por lo demás, aquella hija obediente debió ejercer una vez más su capacidad de tragar en la mencionada circunstancia, como en cualquier otra.

Pero es el padre quien me interesa a este propósito. Hay mucha constancia y no sé qué afectuosa cortesía en un hombre que decide volver a ver, después de treinta años, a una mujer a la que amó. Es un homenaje que rinde a su querida; va y le dice: nunca os he olvidado. Es el mismo hombre que, desgraciadamente, se conduce con su mujer como un patán: consiento en que no le ocultara su intención; además habría que conocer el sentido de su franqueza: que un igual rehúse mentirle a su igual, por la doble razón de que esta igualdad se basa en la verdad y de que la mentira proporciona al mentiroso una abyecta y pasajera superioridad, que esconde una inferioridad duradera, está muy bien. Pero "demasiado superior" como era para mentir, ¿quién sabe si no decía la verdad para conservar su superioridad? El pater familias consideraba sus deseos como órdenes; la familia tenía el deber de someterse a ellos sin discriminación. Sentía ganas de volver a ver a una antigua querida: capricho de rey; capricho, por tanto, legítimo. Lo comunicaba a sus súbditos para que éstos pudiesen servir su designio. En cuanto a su gran vasallo, a su mujer, ésta no podía hacer otra cosa que arreglárselas como pudiera. Luego de lo cual la dejó plantada en una acera, con sus hijos, obligándola a esperarlo parada en una pata, mientras colmaba de atenciones a la otra mujer. Es una grosería que sorprende. Para que parezca tan espontánea, para que el hijo menor la encuentre tan natural, preciso es que haya sido habitual. Y para que la señora Flaubert no se haya sentido despechada, es necesario que esta mujer-niña estuviese domada desde muy joven, rotos sus huesos en el constante ejercicio de la docilidad.

Caroline Fleuriot de Flaubert merecía la felicidad de la que disfrutó durante siete años: sabía quedarse en el molde. Es éste un arte difícil que no se aprende de golpe. Huérfana, respetuosa, reconozco que tenía vocación para ello; pero no basta: seguramente desde el primer día se aplicó a digerir

disgustos, a tragar llantos, a desarmar enojos. Y de manera especial se le pidió aprobar todo, de antemano y por principio. Lo logró, como aquella campesina de un cuento popular que repite en toda ocasión: "Lo que el viejo hace, bien hecho está". La mujer del médico filósofo terminó por encarnar la conformidad incondicionada, lo cual en modo alguno ocurrió sin un trabajo implacable, agotador: en un alma abrumada, ciertas facultades se hipertrofian y otras van atrofiándose. La mujer de Achille-Cléophas, gracias a que se apresuraba a ratificar, gracias a las callosidades de su corazón y a su voluntaria insensibilidad en ciertos aspectos, se ganó la confianza del Amo debido a los numerosos virajes que dio. Pero uno puede virar tanto como quiera: no se lo hace impunemente. La desestalinización ha multiplicado las neurosis en Europa: necesario es deducir que los agravios callados, los razonamientos truncos, los sentimientos amordazados, los hechos mantenidos en silencio han sido reprimidos, enterrados bajo el piso de las almas, pero no suprimidos. Unos murieron y hieden; otros, sepultados vivos y vueltos a entrar en escena después del fin del stalinismo, se han agriado hasta la locura. Al abrir los ojos, el "desestalinizado" descubre que no tiene raíces en un mundo carente de hitos, atroz y desnudo. No más mitos, verdades mortales y pasajeras: ha pasado las de Caín como un ruso y para nada.

Después de siete años de stalinismo privado, nada tan grave ocurrió entre los Flaubert. El esposo no había muerto; reinaba. Pero la historia recién narrada prueba que era capaz de arranques pasionales. Por poco se diría que sabía querer. En todo caso conservaba en su corazón viejos recuerdos novelescos y vivaces, inquietantes fidelidades. Cuando le hacía un hijo a la señora Flaubert, ¿en qué pensaba? ¿En quién? Ella debió darse rápidamente cuenta de que él había "vivido", que sentía apego por su vida pasada. El médico jefe era "demasiado superior" para no imponerle el relato de sus amores. Ella aceptaba todo, se sentía orgullosa de tener derecho de acceso a esa caudalosa memoria. Però el esposo, al contarse así, se convertía, sin dejar de ser padre, en un desconocido. Cada episodio de su vida, cada inclinación, cada gusto eran otras tantas fugas. Ella lo sentía inasible hasta en su presencia carnal. El, al determinarse, se le escapaba. Un Achille-Cléophas distinto volvía un rostro oscuro hacia un pasado en que había vivido solo y que se sustraía a ella. Esto no habría sido nada: por lejos que una mujer pueda llevar la identificación o la alienación con el hombre, por mucho

que haya podido arrancarse de sí misma todo arrebató, todo transporte, hasta parapetarse en el ser absoluto de su marido, éste siempre traiciona, así sea por el simple uso de la soberanía que se le reconoce. Es una variable independiente, tal cual lo ha querido la esposa a fin de llevar hasta el último extremo la integración de la pareja; y, sin embargo, la independencia, aunque él se pasara la vida afirmándola, se convierte en él y por él en el pecado original, en la opción que favorece a un sexo a expensas del otro, en la fuente de todas las infidelidades, lo cual equivale a decir: para ser sólo uno, hay que ser y seguir siendo dos. Médico consumido por la ambición, sabio administrador de su pequeña fortuna, padre y marido imperioso, Achille-Cléophas pertenecía a su mujer. Debido a viejos deslumbramientos alojados en lo profundo de su memoria, debido a lo que es doble adivinar en una sensibilidad áspera, sombría, nerviosa y a veces tierna, y por las lágrimas que derramaba sobre sí mismo, por una relación consigo muy singular y rara vez consciente, él se le escapaba con tanto mayor seguridad cuanto que ella ni soñaba con retenerlo: débil y culpable, ¿qué necesitaba ella de esa soledad y de esa debilidad inerme? Las muchachas desean, en su mayoría, ser objeto del amor paterno. ¿Cuál es la que quiere de veras que el padre, ese sujeto absoluto, se convierta en el objeto de su saber o de su caridad?

Nada, pues, a no ser que los sentimientos cambien en siete años. Sin esa curiosa escapada de Achille-Cléophas, habríamos podido creer que siguió siendo el mismo hasta la muerte, a falta de tiempo para ser distinto. Médico, profesor, investigador encarnizado, ¿cuándo pudo haberse discutido a sí mismo? En rigor, se transformaba sin cesar: aquel hombre inestable tuvo sus sueños, y la fidelidad le resultó cara. El homenaje tributado a sus antiguos amores nos permite entrever lo que fue durante su noviazgo y los primeros tiempos de su matrimonio. Colmó a Caroline con su severa galantería, con un respeto imperioso, a veces desgarrado por un relámpago de pasión. Y la misma anécdota nos ilustra sobre la evolución de su conducta conyugal; al fin de cuentas, sigue respetando a su mujer, en todo caso lo bastante como para decirle la verdad, pero no como para evitarle una larga espera en el medio mismo de la calle, mientras él se dirige a reunirse con su juventud y a derramar unas lágrimas sobre sí mismo. Tenemos los dos extremos de la cadena: la degradación de las relaciones es patente. Acaso siete años sean suficientes para llevar las cosas hasta ahí. Lo más probable es, no obstante, que la muerte de Laumonier hubo de sorprender al joven matrimonio en

alguna etapa intermedia de esa evolución. Achille-Cléophas trabajaba cada día más, por gusto más aún que por necesidad, y luego, cada vez con asiduidad mayor, descansaba por la noche recogién dose en sí mismo. La esposa consentía o callaba; afirmaba en su fuero interno que nada había cambiado.

La inmutabilidad del decorado y la repetición de sus tareas —era madre y mujer de su casa— ocultaban esa imperceptible distancia que no expresa otra cosa, en resumidas cuentas, que la muerte del amor en un corazón. Caroline seguía queriendo; Achille-Cléophas ya no amaba, o, si se prefiere, amaba de otra manera. Las pruebas de tal cambio pululaban, ínfimas, y saltaban a la vista de la joven, quien las veía sin percibir las; ingresadas sin permiso y luego sepultadas, la roían poco a poco sin que ella aceptara sentir sus mordeduras.

El cambio de domicilio, esperado y temido, fue una catástrofe; lo alumbró todo con una luz distinta. En primer término, el nuevo alojamiento era siniestro. Se lo ha descrito con frecuencia; se ha mostrado la extraña familiaridad de Gustave, desde los cuatro años, con los cadáveres. Pero nadie se ha preguntado, que yo sepa, cómo su joven madre soportaba compañía tal. Signada cuatro veces por la muerte, volvía a encontrarla, desnuda, familiar, vecina suya. En el subsuelo de las carroñas, en el anfiteatro de los miembros trozados, en la sala del hospital de las agonías. Era hija y mujer de médico, por cierto; podía decirse a sí misma con orgullo, si se le daba la gana, que su marido luchaba a brazo partido por salvar vidas humanas. Pero no se le daba la gana. Su imaginación, algo pobre, no contaba con recursos suficientes para transformar al padre inhallable en Paladín. Y, además, aquel luchador luchaba lejos de ella; la dejaba sola en un viejo edificio, un edificio considerado asqueroso por todos cuantos lo vieron. Conocidas son, por lo demás, las dependencias de los hospitales; por mucha que sea la coquetería con que se las arregle, lo que no era el caso, uno entra en ellas con las narices inquietas, buscando el olor del fenol y de la descomposición. Todas las mañanas, muy temprano, se ve por todas las ventanas pasar la carroza fúnebre de los pobres, despaciosa y no vacía; se ven prisioneros de librea atravesar el patio o concentrarse en el vano de las puertas, enfermos pálidos y convalecientes que prestan pequeños servicios y que a veces sirven la mesa del director. La enfermedad produce sus técnicas, y las técnicas producen sus hombres. El interior del médico es atravesado, entre los muros del hospital, por el exterior. El sufrimiento público aplasta la

vida privada. Durante algunos años, rodeada de decesos que le reflejaban sus propios duelos como casos especiales de la mortalidad francesa, Caroline se sintió seguramente obsesionada, solitaria y anónima. Su marido la abandonaba apenas despuntaba el día; cuando tomaba en el hogar su almuerzo, apenas se detenía para hacerlo, y partía, para regresar tarde y acostarse temprano. Sus nuevas atribuciones no dejaban de aumentar considerablemente sus cargas y sus trabajos. Las veladas hacíanse más breves en momentos en que los esfuerzos y la perseverancia eran más necesarios para recomponer la intimidad conyugal. ¿En qué se convierte una mujer de interior cuando su interior se transforma en encrucijada? La señora Flaubert, secreta desde hacía tanto tiempo, se cerró por completo. Siempre sumisa, siempre amante y leal, no dejó de reverenciar a su marido ni de practicar la virtud; pero la resignación —sin osar decir su nombre— le permitió tomar distancia, no sé qué helada profundidad. A favor de esa distancia ínfima, la vida se le hizo presente y hubo que volver a considerarla. Nuevas costumbres, o sencillamente las antiguas recomenzadas en un decorado extraño, le mostraron su propia persona desde afuera. Dar la vida, amamantar en el reino de la muerte: ¿era perseverancia o incongruencia? Terminaba por admitir la perseverancia, pero sin poder borrar lo absurdo de sus intentos. El marido, por su parte —figura familiar que se destaca a hora fija sobre un fondo desconocido, casi hostil—, participaba a despecho de ella misma en ese “extrañamiento” que la rodeaba, lo cual significa, en resumidas cuentas, que ella había perdido lo inmediato: ya nada era natural, ni aun el amor. Es dable imaginar que Caroline descubrió en el curso de aquella silenciosa negativa el verdadero sentido de sus últimos años dichosos, y que la carcoma ya se había establecido, que el doctor Flaubert se había alejado de ella mucho antes de la muerte de Laumonier, que el amor con que sueñan las mujeres es inmutable y que el de los hombres no lo es. Pero temería, por mi parte, adjudicarle una conciencia demasiado lúcida. A falta de pruebas, hay otra conjetura más verosímil. No quiso comprender que su malestar había comenzado en la calle Petit-Salut, ni sobre todo que lo había sentido allí sin confesárselo. Atribuyó toda la responsabilidad del alejamiento de su marido, sus inquietudes, su ligera despersonalización, a su nuevo domicilio. Todo databa de la mudanza. Al mismo tiempo no vaciló, para enriquecer sus cavilaciones, en recurrir a los años anteriores: cuando Laumonier aún vivía, ella

había tenido molestias, silencios, interludios, que había enterrado y que reaparecían, pero aun cuando los sentía amargamente, como profecías hoy realizadas, se abstenía de datarlos y localizarlos. Antes que ver en ellos los hitos de una evolución inflexible, alimentaba con ellos su requisitoria contra el hospital, cementerio de los vivos que le arrebatava a su marido. Achille-Cléophas salía de tales debates interiores como había entrado: con la frente en alto, inocente, sin que su corazón hubiese cambiado. La muerte universal y el sufrimiento de los hombres —vidriosas transparencias deslizadas entre los esposos— los separaban. Esta artimaña salvaba los años de felicidad, pero a costa del presente. Caroline había proyectado todo —decepción, angustia, resentimiento, perplejidad de sí misma— sobre los oscuros muros que la aprisionaban, y los muros le reflejaban, como un todo, sus desgracias.

He preferido la segunda hipótesis. Tal vez se prefiera la primera. Poco importa. Tanto da una como otra si sólo se consideran nuestros objetivos. Con mayor o menor lucidez, con una desdicha cierta mayor, o con mayor extravío, la joven descubre que el frío la ha transido. Es la muerte que se acerca a su marido, quien da un paso atrás. Es casi seguro que comunicó sus inquietudes al cirujano jefe: apenas instalado, éste compró una casa de campo en Butot para pasar las vacaciones. De 1820 a 1844 vivió en Yonville durante el verano; en el 44 adquirió la propiedad de Croisset, en donde esperaba residir. En una palabra, desde el primer año los inconvenientes de su residencia de invierno fueron compensados con sus residencias de verano. Cuesta concebir que aquel investigador fanático se haya apartado por propia voluntad del lugar de sus investigaciones. Es necesario que el humor y quizá la salud de su mujer se hayan visto alterados, que él se haya preocupado por ello y la haya interrogado. Aquel prerromántico, nervioso, apasionado, utilitario y razonable, seguramente vio el hospital con los ojos de Caroline. No más de un instante, pero fue suficiente para estimar valedera la demanda de su mujer. Lo era, hasta el punto de que hace más de medio siglo su lóbrego domicilio permanece desalquilado. Ya nadie lo habita. Hemos adquirido, nosotros los hombres, la sensibilidad de nuestras bisabuelas.

El hermano mayor

Achille, nacido en 1812, tiene nueve años más que su hermano. La ironía volteriana, el intelectualismo empirista, el mecanicismo y el análisis, la disección de almas y los hedores del anfiteatro, la asfixiante austeridad del grupo familiar y los rigores de una disciplina a veces caprichosa: todo lo ha conocido. Para él, nueve años antes de que para Gustave, Achille-Cléophas ha representado lo Absoluto. A ello se añadieron sus propias dificultades: tuvo hermanos y hermanas que nacieron y murieron poco menos que enseguida. Nacimientos que seguramente lo inquietaron y le provocaron celos; aquellas muertes suscitaron en él, si es que por acaso tuvo ocasión de desearlas, secretos remordimientos, y en todo caso hundieron en el luto a la familia. Los primeros años de Achille fueron, por cierto, grises o, quién sabe, negros. Pese a ello, rompió muy pronto el círculo que Gustave nunca habría de romper. Colegial, estudioso y brillante, estudiante distinguido, aprueba su tesis a los veintiocho años, en momentos en que el hermano menor, que tiene diecinueve, interroga angustiado al incierto porvenir. Cuatro años después, en tanto éste se restablece lentamente de su "crisis nerviosa", Achille comienza a ejercer "la más hermosa función médica de toda Normandía". Si aún no llena todas las funciones de su padre, como se lo han prometido, es cuestión de pocos años. Posteriormente, hacia la época en que Gustave teme haber dejado encinta a su querida y se lanza a un rabioso panegírico de la esterilidad, Achille asegura, como buen Flaubert, la perpetuación del grupo familiar gracias a un matrimonio estudiado. La continuación es previsible: el doctor Achille Flaubert es un médico sumamente apreciado; este amable conversador recibe a la "sociedad", sus cupones de renta inspiran confianza a la

clientela, la misma a la que su padre ya cuidaba, pero con la que no se codeaba aún. En una palabra, no es cabalmente un instalado, pero sí un notable. Y es influyente: ejerce una verdadera influencia sobre los prefectos, incide sobre el personal de los ministerios por el canal de la administración local. Los ministros cambian; también los regímenes. Pero la influencia de Achille sigue siendo la misma, lo cual basta para probar su oportunismo¹. Papá Flaubert pasaba, es cierto, por un sabio, lo que quiere decir que no se mezclaba. Por lo menos aquel hombre pertinaz, tesorero, se veía obligado a frenar su liberalismo por prudencia campesina y por un agudo sentido de sus intereses; tenía una pasión burguesa por la libertad, pasión reprimida, contenida, más filosófica que política, como buen burgués de reciente data. Libre pensamiento, libres investigaciones, sufragio libre, libre competencia, libre goce de los bienes adquiridos. Pero su primogénito se burla de la cosa pública. Una pizca de liberalismo, por fidelidad al progenitor, y además, naturalmente, es necesario que reine el orden. Aparte de esto, su flexibilidad es el factor de su indiferencia. Desde luego, la indiferencia política es siempre contrarrevolucionaria. Contrarrevolucionaria es la despolitización masiva de los intelectuales que caracteriza a la segunda mitad del siglo XIX. Pero Achille no sentía casi inclinación por la derecha misma, lo cual le permitió tomar con flexibilidad, sin zozobrar, los peligrosos virajes de su época.

Al parecer, con él la familia Flaubert entró en una nueva etapa. Los "Achilles" tienen roce, buenas costumbres, *savoir-vivre*. Menos tosco que su padre, el nuevo médico jefe halla tiempo para "cultivarse". Lee, está al corriente, se preocupa por adquirir los conocimientos "mundanos" que alimentan las conversaciones de salón. Hasta en su oficio se alza el hijo por encima del padre; o mejor dicho, es alzado. Los progresos de la medicina lo impulsan; es un contemporáneo de Claude Bernard. En las ciencias de la vida, la observación se transforma en experimentación, y este cambio lo afecta desde el exterior, pero profundamente: profesor como es, debe asimilar los nuevos métodos. Dumesnil diría que "controla el análisis gracias a la síntesis"; lo dice de él y no del desventurado hijo menor que se debate en las trampas del mecanicismo, evadiéndose en sueños de ellas, por medio de totalizaciones infinitas.

¹ Fue concejal bajo el segundo Imperio y siguió siéndolo después del 4 de setiembre del 70.

En momentos en que Gustave, acusado de pornografía, es "arrastrado al banquillo de la infamia", en las altas esferas ya se habla de condecorar al doctor Achille Flaubert. Acaso los extravíos del novelista retardaron la ceremonia. No por mucho tiempo: en 1859 la condecoración vendrá a recompensar "a un gran talento, a la fortuna, a cuarenta años de una existencia laboriosa e irreprochable". Cuando Gustave escribía estas palabras pensaba en su padre; después de 1866 se las puede aplicar igualmente al hijo mayor.

¡Qué éxito excepcional! Achille soslaya la contradicción fundamental de la empresa Flaubert, familia burguesa de estructura semipatriarcal, se desprende de la servidumbre sin caer en la rebeldía, y toma el relevo con absoluta libertad. Ha sabido crear por cuenta propia una empresa más evolucionada, más de acuerdo con el medio burgués que lo rodea; en una palabra, una familia típicamente conyugal. En la burguesía se encuentra arraigado, puesto que el médico filósofo, campesino advenedizo, lo ha engendrado en ella. No ha podido ver en la aplastante autoridad de Achille-Cléophas otra cosa que un rasgo de carácter, mientras que su padre, treinta años atrás reconocía en la del abuelo realista y veterinario el ejercicio consuetudinario de la patria potestas. La diferencia atañe al hecho de que el cirujano jefe encontraba, de niño, las mismas exigencias y el mismo poder discrecional en los padres de sus compañeros, en tanto que el joven Achille ha conocido a más de un padre de familia, pero a un solo pater familias. En resumen, el mayor de los Flaubert no tiene que hacer esfuerzo alguno para adaptar la nueva célula social a la sociedad nueva. Tiene la suerte de haber nacido en una clase ascendente en el momento del ascenso. Está sostenido, impulsado, arrastrado por ella; ella lo modifica para modificarse por él. Basta con que Achille se deje llevar: vivo, trabajador, ágil, un solo y mismo movimiento incesantemente renovado lo adecua a su medio y lo pone de acuerdo consigo mismo. Es de admirar ese equilibrio siempre inestable y siempre corregido: a través de este **extravertido** se hace la historia de las ciencias en vinculación con la de las instituciones. Orden y Progreso: ¿no merece este blasón burgués? ¿No produce en él mismo y fuera de él un progreso que sigue siendo, como quería Auguste Comte, el desarrollo del orden? Este hombre feliz parece haber liquidado todos sus complejos y superado las contradicciones objetivas del medio familiar; trabajador, sólo al trabajo científico y médico pide su objetivación; padre liberal, jovial huésped, sabe unir lo útil con lo agra-

dable; cabeza de cordada, arrastra a toda la "gens excelsior"; extravertido "sintónico", nunca pierde el sentido de lo real. Después de todo, socorre a los ruaneses, los cura, los aconseja; es, sin ninguna duda, "paternal con los pobres". Tanto mejor para él que no tenga la cáustica dureza de su padre; el médico filósofo se mostraba demasiado agresivamente irónico para haberse liberado por completo de sus viejas cadenas. Hace falta carácter, por supuesto, pero no demasiado, para no ser incluido entre los caracteriales. Por esta razón, felicítase a Achille por ofrecer una imagen diluida de Achille-Cléophas: es el progreso.

En ese instante revienta todo: para hablar como un analista, Achille es un "adulto"; está bien, pero no uno verdadero, en razón de que los adultos son falsos por esencia. Tales engañosas se fabrican en ciertos medios y en determinados momentos. Su placentera fisonomía halaga nuestras miradas. Deslumbrada, aún salvaje, nuestra especie va tras ella por el camino sin regreso de la autodomesticación.

Se advertirá ante todo que este hombre amable goza de la estima ruanesa sin haber hecho nunca nada para merecerla. ¿Por qué todavía no lo ha hecho? El cargo del hospital se convertía en hereditario; se ha hecho recaer sobre el hijo los sentimientos que se otorgaban al padre: bastará con que Achille no deje de merecerlos. Por esta razón, el paso del primero al segundo doctor Flaubert va acompañado, si no de una pérdida, por lo menos de una degradación de energía: Achille, buen profesor y buen médico, jamás conoció la violenta pasión del padre, esa curiosidad casi maligna que lo llevaba a encerrarse con cadáveres febrilmente consultados. Nunca tiene tiempo para efectuar investigaciones personales. Y si por acaso ha llegado a tenerlo, sus búsquedas han sido llevadas tan remolonomamente, que han quedado en nada. En el fondo, siente curiosidad por la ciencia ya hecha. Achille-Cléophas quiere descubrir; Achille, mantenerse al corriente. Social, sociable, conocer la verdad gracias a los otros le parece siempre ventajoso. La loca y lóbrega curiosidad de Achille-Cléophas era el vínculo del individuo con el universo mecanicista. Aprendió poco, cierto es, pero gracias a sus propias fuerzas. Achille, al informarse, aprende mucho más, y sobre todo, socializa el saber. Lo escandaloso es la idea en crudo; adobada, acerca a los hombres sin transformarlos. Achille se preocupa de manera incesante por reajustar sus conocimientos mediante la apropiación de lo ajeno. Desea conservar su posición social, su reputación de profesor y médico en una

época en la que el rápido desarrollo de las disciplinas médicas los obliga a sucumbir ahí mismo o a leerlo todo. Como consecuencia, acumula las nuevas ideas; mejor dicho, ellas se acumulan en él, porque la ciencia es, entre otras cosas, acumulación. Pero su relación con los ruaneses, con sus alumnos, con sus colegas, sigue siendo, a pesar de todo, fija. Es que sólo la fijeza era su objetivo. Quiere mantenerse, nada más: progresar gracias al progreso de los otros, para conservar su posición dentro de la clase en ascenso. Si cambia, es para seguir siendo el mismo: consolidará su estatuto personal, lo cual es perpetuar el estatuto de su padre, conquistado por éste antes de 1830 y luego otorgado a aquél. Estas dos observaciones —una atinente a las relaciones familiares de Achille y la otra a sus vínculos con el saber— muestran en su verdadero aspecto la existencia cotidiana del heredero: pese a la ductilidad que pone de manifiesto, o quizás a causa de ella, no es una vida vivida, sino la adecuación de una muerte muy vieja al curso de las cosas. La áspera maldición que mantendrá el hijo menor hasta el final, para su desdicha y su gloria, encuentra su origen en la infancia, como veremos, en la aplastante bendición que hizo del hijo mayor un adulto, abrumándolo.

Achille-Cléophas tenía proyectos sobre su familia. Cuando los padres tienen proyectos, los hijos tienen destinos. El pater familias, médico, se casó en la medicina y sólo quiso engendrar médicos². La familia Flaubert sería científica; una an-

² Tal es al menos lo que nos relata la sobrina de Gustave, Caroline Commanville.

Testigo sospechoso, lo sé: vanidad, jactancia y unos buenos desaguisados que disimular. Pero cuando miente, así sea por omisión, pone en evidencia sus intereses y se traiciona.

Ahora bien, se trata de un hecho anterior a su nacimiento y hasta al de su madre: ¿para qué tomarse el trabajo de deformarlo? Sería perder crédito sin ganancia ninguna: Flaubert tiene confidentes que sobreviven y que quizá querrán restablecer la verdad. En cuanto a engañarse de buena fe, imposible: ha pasado toda su infancia entre Gustave y la señora Magre; lo que sus ojos no pudieron ver, lo sabe por boca de ellos. Sin embargo, Dumesnil nos declara lisa y llanamente que el médico filósofo contaba con transmitir al primogénito sus cargos y con hacer de su hijo menor un procurador del rey. Puede ser, pero es de lamentar que se haya guardado sus fuentes. Por mi parte, ambas versiones me vienen bien, ya que en ambas se ve al pater familias instituir el derecho de primogenitura: todo para Achille, y lo que sobre para Gustave. Desde este punto de vista yo debería preferir, incluso, la tesis de Dumesnil: en ella la diferencia parece más notable, y la premeditación paterna adquiere el aspecto de vejación. Achille-

torcha; una antorcha incesantemente reavivada por los recién llegados y que la muerte de los viejos no extinguiría. El progenitor se acordaba de su infancia difícil, de los riesgos corridos, sin la benevolencia consular, ¿habría terminado sus estudios? Se felicitaba de su desahogo: proporcionaba a sus vástagos, desde un primer momento, igualdad de oportunidades. Esto quiere decir que contaban con la seguridad de llegar al internado de los hospitales, a la tesis. "Después de lo cual —pensaba, como buen partidario de la libre concurrencia—, que gane el mejor." El doctor Flaubert no favorecía a nadie: era un liberal con ribetes de republicanismo.

Simplemente, habría sido una lástima, no habría sido admisible dejar perder sus títulos, sus cargos, su clientela, su influencia. En cuanto a repartirlos entre sus herederos, imposible: ¿será posible dar media cátedra a cada uno? ¿Medio servicio? Su poder, dividido, se resiente: alguno debe tenerlo íntegro y reemplazarlo algún día en todas sus funciones, hasta y sobre todo en la de Jefe de Casa. La ambición de Achille-Cléophas nunca consistió en despojar a un hijo en beneficio del otro, sino en transformar su respetable y lucrativa profesión en carga hereditaria. Para legar de padre a hijo lo que el Estado sólo daba al mérito, era necesario y suficiente que los Flaubert fuesen, de padre a hijo, los más meritorios. Aquel hijo de realista no olvidaba su nacimiento; se acordaba de los pelafustanes del siglo XVIII que se transmitían sus títulos y no imaginaba que la élite burguesa no llegara a ser, tarde o

Cléophas no tenía más que un orgullo y una pasión: la Ciencia. En ella y por ella había fundado su casa. ¿Quién se imagina a este racionalista contemplando sin desprecio el oscuro pensamiento jurídico que se arrastra a mitad de camino entre la costumbre y la razón, que aspira a la universalidad del concepto y que sólo dispone, en rigor, de la del Código? La jerga de los tribunales debía de chocarle a aquel volteriano amante del bello y claro lenguaje de los "filósofos", a aquel sabio que buscaba palabras precisas para designar conceptos rigurosos. Si decidió a priori que Gustave "estudiaría derecho", que basaría sus méritos profesionales en el conocimiento del código napoleónico y en la hueca elocuencia de las sesiones, entonces es absolutamente necesario que su hijo le haya inspirado una profunda repulsión. Ved a Gustave consagrado desde su nacimiento al martirio.

No pido tanto. Por poco tolerables que sean sus sufrimientos, nada tiene Gustave de un sufrelotodo. Esto es justamente lo que me impide creer en la palabra de Dumesnil. Se sabe de padres atrabiliarios que han odiado a alguno de sus hijos desde la cuna, como por ejemplo el viejo Mirabeau, quien, cuando se le preguntaba por el motivo de su odio, respondía, con otras palabras, como aquella madre que abominaba de su hija de quince años: "Cuestión de piel". Pero nunca se le ocurrió sacar de paseo a su hijo en su coche, cosa que el médico filósofo

temprano, una aristocracia titulada. En suma, aquel atrasado consideraba su clase de adopción con los rasgos de una futura nobleza de toga. Los científicos habrían de ser poco menos que duques y pares. Exigía de la Sociedad que les reconociera a los científicos una autoridad proporcionada a su real importancia. Pero —intelectual campesino—, dominado por su infancia, no podía dejar de considerar la medicina como un patrimonio transmisible. Las circunstancias lo inducían a ello. Gozaba de tal crédito en Ruán, que poco y nada le habría costado nombrar a su sucesor. Su omnipotencia en el hospital, el respeto que le profesaban sus colegas, la confianza que le testimoniaba su clientela: todos estos hechos objetivos delineaban en hueco, por sobre su muerte, el porvenir de un hijo Flaubert. ¿De cuál? Si pretende elegir el mejor corre el riesgo de perder la partida; más vale decidirlo todo por anticipado y presentar al delfín en su primera infancia a su buena ciudad de Ruán: los colegas y la honorable clientela tendrán tiempo de acostumbrarse a él. Por lo tanto, será el primogénito. Dos niños salieron del limbo, vieron al gran hermano que se les ofrecía y volvieron a caer: Gran Hermano Achille fue el único en convertirse en la frágil esperanza de una familia amenazada de muerte. Cuando llegó Gustave, los dados estaban echados y además la diferencia de edad era tanta, que suprimía todo miedo de comparación. ¿Qué medida común podrá aplicarse al niño de diez años que acaba de entrar en el colegio y al caballerito que sale de él y anda por los diecinueve?

hizo tantas veces. No: tengamos la plena seguridad de que, cuando el niño llegó —el segundo que lograba en nueve años—, Achille-Cléophas lo acogió gustoso. ¿Debido a qué abstracto sadismo lo habría obligado, sin conocerlo, a rebajarse, a dejarle a su hermano el Saber y el Arte de curar? ¿Por qué, sin darle tiempo para mostrar sus aptitudes, lo habría confinado de antemano en los oficios inferiores? ¿Y si aquel niño hubiese sido un Newton en ciernes o, mejor aún, un Dupuytren? Habría muerto en la ignorancia: ¡qué ganancia fallida para una familia utilitaria! Y además al viejo Flaubert le gustaba el dinero: hasta la Ciencia debe reeditar. Sus herederos varones tienen el deber de aumentar el patrimonio; rebajarlo sería un crimen. Ahora bien, un procurador del rey vive de sus rentas y algunas veces de su capital; por aquel entonces el Estado le pagaba muy mal. Terminante: para tener derecho a una justicia de clase no hay más remedio que tener bienes. Que se los tenga de entrada, piensa el progenitor, nada mejor, con la condición de haber duplicado la fortuna cuando se retira. En cuanto a retirarse de una carrera más pobre de lo que se entró en ella, no: significaría haber trabajado sin remuneración. Optó por la versión de Caroline. Me parece verdadera en su moderación. Pero bien puede preferirse la otra: ni las articulaciones ni el resultado de la investigación habrán de cambiar.

Por lo demás, Achille-Cléophas no creía despojar al recién llegado. La profesión era indivisible; por lo tanto, la había reservado para el primogénito. Pero el campo sería compartido con absoluta equidad burguesa. El pequeño Gustave seguiría los mismos estudios que su hermano, tendría los mismos conocimientos y hasta podría superar a éste en el terreno de la investigación científica. Con respecto a las ganancias, el padre no dudaba de que también para el benjamín debía ser sustancial. Dos buenos médicos no es demasiado para la capital del Sena Inferior.

Nos preguntaremos por qué Achille-Cléophas, tan orgulloso de su profesión, de su cátedra y de los honores consiguientes, no tenía la sensación de favorecer escandalosamente a Achille cuando maquinaba para transmitirlos. La respuesta proporciona la clave de la empresa Flaubert; muestra a Achille desnudo en su insignificancia.

El viejo contaba con su progeñie para elevar a su familia hasta las capas superiores de la sociedad ruanesa. "Sabrán lo que yo ignoro". Achille valdría más que Achille-Cléophas: así ven los burgueses el progreso, como sabemos. El segundo cirujano jefe aventajaría sin mayor esfuerzo, debido al movimiento de la época, al primero. Y además el patrimonio aumentaría sin cesar, dividido por las redistribuciones testamentarias y reconstituido por las ganancias. Eso es lo que quería el pater familias. Quería el crecimiento y la multiplicación de los Flaubert.

Pero este mal diablo estaba borracho de orgullo. Hiciese lo que hiciera su progeñie, todo el mérito recaería en él. Un buen día se operó una brusca mutación en una familia campesina: la madre creía dar a luz a un veterinario; parió un médico. En éste había nacido una nueva especie Flaubert: así el pájaro nace de la serpiente, como se dirá pronto. El primer pájaro es Achille-Cléophas; tuvo la audacia de arrancarse del suelo con un salto extravagante y sentarse en una rama. Después de ello, claro está, su descendencia será, por los siglos de los siglos, alada: es que la nueva especie ha consolidado, desde su aparición, sus rasgos específicos. El plumaje sobre los omóplatos del primer cirujano jefe era una causa primera, un estallido original rápidamente seguido por el vuelo, esa salvaje libertad inventada. ¿Qué veremos después? Nuevos comienzos. Los futuros pájaros subirán de rama en rama desde luego, ¿pero son de admirar tales saltitos? Son las consecuencias rigurosamente previsibles de un imprevisible salto.

En otros términos, el primer pájaro es también el único. Un pájaro ancestral y la infinita sucesión de sus imágenes, cada vez más brillantes, cada vez menos vivas: he ahí a la familia Flaubert tal como se le presenta a su fundador. A esa gloria infinita —un sí mismo en mil otros sí mismos sucesivamente retraídos— hubo de alienarse. Para el médico filósofo se diría que la historia se hace por crisis: muere una serie, abrumada por su propio peso, y otra completamente nueva surge. El término inicial es lo único que interesa; basta con conocerlo para deducir todos los demás. Es dable deducir a Achille. Su padre está seguro de ello: debido a tan horrosa certidumbre, lo engendra y lo mata a la vez.

El doctor Flaubert da a su primogénito un destino, y el destino de Achille no será siquiera el futuro, sino la persona misma de su padre. Se lo ha producido en el mundillo arcaico de la repetición. Médico, hijo de médico y futuro jefe de hospital, como sus tíos veterinarios eran hijos de veterinarios. Pero el veterinario-progenitor no se consideraba de antemano, fuese cual fuere su suficiencia, como el mejor. Legaba un oficio que había heredado. Tal como los terratenientes. De padre a hijo la función es la misma: conservar, aumentar; pero debido justamente a esta razón, la permanencia de la empresa exige la equivalencia de las personas. Achille sabe, por su parte, que recibirá de la generosidad paterna todas las distinciones y todos los cargos que ha conquistado el médico filósofo. Por lo tanto, aun cuando llegue a proponerse sobresalir en su especialidad, acepta desde luego ser inferior por principio al progenitor. Y cuando digo "acepta" deseo ser bien comprendido: es un niño; si hay que entender al pie de la letra, ni acepta ni rechaza cosa alguna. Pero la admiración y el terror sagrado ya han comenzado el trabajo de la identificación. Y además, qué insostenible presión esa elección que no es aún siquiera la del favoritismo: durante casi nueve años la relación entre el hijo dócil y el padre incomparable va a seguir siendo muy especial. Achille no conocerá el estatuto burgués del heredero elegido, deliberadamente particularizado por las prácticas malthusianas de los padres; en una palabra, las estructuras de la familia Flaubert le prohíben al hijo mayor recurrir al individualismo. Nadie —en especial aquella madre fría, íntegramente sometida al Amo— lo quiso como individuo. Pero excepción hecha de unas pocas burbujas de vida, inmediatamente reventadas, nada vendrá a perturbar durante su primera infancia esa larga entrevista privada del hijo con el padre. Peor aún: los

duelos ensombrecen la familia, y el Progenitor, aunque se obstina en procrear, comienza a desconfiar de su simiente; se pregunta si podrá alguna vez darle hermanos al mayor de sus hijos. Achille experimenta los inconvenientes de la unicidad sin conocer sus ventajas. El padre ve en él al sobreviviente, no al elegido, y no le encuentra al primero en llegar ninguna otra cualidad incomparable, fuera de aquella completamente provisional de ser el único medio de perpetuar la familia. El niño se siente aplastado por esa insistencia diaria, por esas miradas inquisitivas. Tiene el deber de no enfermarse; así lo exige el honor del apellido. La apremiante solicitud del doctor Flaubert contiene, sin duda alguna, apego: el padre quiere como a sus propios ojos la frágil esperanza de los Flaubert, y tampoco dudemos de que el apego paterno impregna al chico, constituye el cimiento profundo de su sustancia. Pero este sentimiento, en la medida en que es la expresión de una reivindicación rigurosa, se vuelve responsabilidad en el hijo: cuando el médico filósofo va a visitar al pequeño Achille al hospital, cuando le dice: "Si trabajas, dentro de treinta años serás el jefe, y yo ya habré muerto"; cuando por la noche se entretiene en poner su filosofía al alcance de una inteligencia infantil, descubre, quiéralo o no, el manantial surgente de los deberes filiales: haz todo cuanto puedas para pasar a ser yo cuando yo ya no esté. Salva a los Flaubert. Al mismo tiempo —ni que decirlo— el padre le proporciona todos los medios de satisfacer las obligaciones que lo agobian: producido por el esperma, modelado por las manos paternas, reproducido, sostenido, moldeado por la ciencia y el trabajo del pater familias, Achille conoce muy pronto su destino: será —hijo— un eslabón de esa cadena inmortal que se llama Achille-Cléophas. Cera blanda y sensible, experimenta los últimos toques que lo metamorfosean insensiblemente en ese Dios mismo que, después de haberle cedido uno tras otro todos sus terribles poderes, desaparecerá —Fénix— para renacer Padre en su hijo. Achille será la criatura de su padre: no se le deja la menor opción; la única espontaneidad que se le permite es la práctica de las virtudes pasivas: humildad ante el Progenitor, espíritu de sacrificio, docilidad, amplitud de miras. Pero el Amo lo ha dicho bien claro: la sumisión reditúa; le permite a la víctima adquirir de manera progresiva los méritos del Dios que la hace palpitir. Se convierte en profecía: cuando el niño se conforma a la voluntad presente del padre, comienza a distinguirla su propia imagen futura. Y sigue siendo el padre.

Eso es lo que llamaría marco objetivo y sagrado de la identificación: objetivo, porque le llega al niño por el padre; sagrado, porque el pater familias es una potencia numinosa para todos sus hijos. ¿Era dable soslayarla? No; la identificación era, además de posible, necesaria. Entiéndaseme bien: en aquellos tiempos, en aquel movimiento que agitaba a la sociedad, en aquella familia semipatriarcal. Hoy, por ejemplo, el conflicto conyugal —siempre presente, hasta en los matrimonios muy unidos— le deja al niño cierta elección. Y por supuesto elegirá en él su propia historia. Al menos —y así se vuelva neurótico— será la suya. El número de padres prepotentes disminuye en proporción a la emancipación de las mujeres. E incluso en los comienzos de la Restauración era cada vez más raro el movimiento que lleva a hacerse igual a otro. Por lo demás, no era un verdadero peligro dentro de la aristocracia terrateniente. El padre es nulo; también el hijo: nada más sano. Pero la burguesía intelectual tuvo la ocurrencia de ponerse a imitar a los grandes rentistas; se perdió todo: el padre establecía en la cabeza del hijo una inteligencia prefabricada. Ni siquiera la suya propia: un prototipo familiar. Es el caso de Achille-Cléophas.

Pero también es dable comprender que Achille no pueda realizar el modelo impuesto sin motivos que sean propios de él y que lo definan en su particularidad, pues todo proyecto es también fuga. Achille huía de su padre abusivo —presente insostenible— hacia ese mismo pater familias, su futuro.

La subjetividad es el brusco establecimiento de relación del exterior con uno mismo en el curso del proceso de interiorización. En Achille, sólo en él, puede el padre desdoblarse. El niño tampoco deja de sentir la insoportable contradicción de la religión doméstica que se le inculca sin nombrarla con la filosofía liberal que se le explica. Los dioses lares y el mecanicismo son algo aberrante. El hijo menor buscará salidas, encontrará cortados los caminos, vivirá la contradicción hasta el embotamiento. El hijo mayor sale de apuros: su suerte consiste en encontrar la filosofía mecanicista al llevar hasta el fondo el vasallaje. Muestra bastante devoción por querer ser su padre, como éste lo invita a hacerlo. ¿Qué le importan, pues, la religión revelada, sus mojigangas, la presunta aridez del método analítico? Descubre en la fisonomía de su padre los rasgos del eterno Médico Filósofo que él será y al que habrá de engendrar no bien haya tomado mujer: se abisma en Achille-Cléophas y se convierte, por sumisión dichosa en el hombre escéptico y virtuoso por naturaleza, en el cien-

tífico, en el pensador mecanicista. Por mejor decir, lo es, puesto que lo será, puesto que a sus ojos el doctor adorable se encarga de serlo eminentemente. En resumen, la autoridad del cirujano jefe y sus contradicciones aplastan al niño, que no puede huir de ellas sin convertirse en su propio padre: entendamos que reiventa los procedimientos comunes de identificación y se hace el simple intermediario —indispensable, pero secundario— entre los dos Progenitores, nacidos de un misterioso desdoblamiento, pero rigurosamente idénticos, cada uno de los cuales tiene la misión de ser el representante del otro. Gracias a ello, viviendo su necesidad objetiva como si fuera su más íntima pasión, evita los ascos y los temores de Gustave. Este aborrecerá el análisis —sin dejar de decirse partidario de él— por haber sido muy a menudo su objeto. Achille, en simbiosis con su padre, lo practica desde la infancia.

Mejor dicho, el padre lo practica por él. A veces, Achille-Cléophas disecca de buen grado los grandes sentimientos de los demás, pero no tiene los medios ni el deseo de conocerse; identificándose con él, el pequeño se convertía en perpetuo sujeto de sí mismo, para sí mismo, perpetuo desconocido. Su mirada quirúrgica no tenía otro objeto que el mundo. Un científico, un experto; pura luz. Los muertos no lo espantaban.

En todo caso, tan poco como su propio corazón olvidado, atrofiado: es su herencia. Cada vez que el padre lleva de paseo a su hijo por las salas del hospital, a través de los olores del anfiteatro, parece decirle: "Este pueblo es tuyo". El pueblo de los enfermos y de los cadáveres: ése es su imperio; y reditúa. Observa el sufrimiento y ve los honores y la ganancia. No sin sentir, claro está, una justa compasión. Sentimiento propio de adulto y que le viene de su padre: un niño entregado sin mentor a la infancia sólo experimentaría horror. También se entera de labios de su padre que "curar es el más hermoso oficio". Si ocurre que sienta miedo, su temor no dura más de un instante: ya es futuro, ya es ese hombre de blusa blanca, ya está inclinado sobre la llaga purulenta que ahora sí lo espanta. "Ya te acostumbrarás". No hace falta más: ya se ha acostumbrado. Desde los nueve o diez años intenta remedar la "bonachona majestad" del médico filósofo. En cuanto a ilusiones, creo que casi no tiene. Para aquel ateo prefabricado la fe no es otra cosa que oscurantismo. ¿Qué puede hacer? Repelido por su padre, Gustave se dejará tentar por el vasallaje religioso. ¿Pero Achille? Se ha graduado de vasallo. Se lanza hacia el médico jefe, y

éste, de lejos, le abre los brazos. Achille se encuentra protegido contra el cristianismo por un culto más antiguo y meticoloso: es el más fiel adepto de la religión patriarcal. Se adivina que debe de ignorar absolutamente todas las inquietudes de su hermano. Achille, falso hijo único, única supervivencia futura de los Flaubert, posee a su padre y goza con él, y es poseído por su padre; como si Achille-Cléophas hiciera nacer en su hijo sus más íntimos pensamientos, como si el hijo reconociera en ello el fruto de su más íntima espontaneidad. Padre futuro, conmueve al Padre presente con ideas sin contenido, con ideas que habrá de concebir posteriormente, cuando se haya convertido en padre. Dentro de esa trinidad, el Padre piensa en la cabeza del Hijo, y el hijo señala una fecha para pensar por la cabeza del padre. La obediencia era dulce: desde afuera, el Amo, impaciente, nervioso, podía gritar, dar órdenes caprichosas; legislador de puro cabezón, bien podía dictar leyes tan rigurosas que resultaban inaplicables. No es nada: uno sale de apuros con excusas, con promesas, con lágrimas; todo ocurre en el exterior; lo esencial es no ser gobernado por Otro en el interior. En Gustave, el Otro, sólidamente establecido, decidirá: es intolérable. Pero Achille, puesto que siempre está de acuerdo con su creador, decide por sí mismo en el otro: ante todo es heredero; toda su personita exige los honores, las ganancias y los cargos del padre. Por lo tanto, hay que mostrarse digno de ello cuando el tiempo lo requiera: el titular actual es el único calificado para formar al titular futuro. Achille se confía a su padre: tienen un propósito común, y el médico jefe conoce el camino que hay que seguir. Así, la severidad más extremada fastidiará tal vez, pero no asfixiará: es un medio, y el niño conoce el fin a que apunta. Se trata de preparar la difícil maniobra por la que un padre lega a su hijo bienes que no le pertenecen. La innegable generosidad del fin recae sobre los medios: el padre, generosamente, ha producido y reproducido la vida, y generosamente ha dado su propia esencia al niño; ahora uno solo en dos, y hasta la severidad es generosa, como que prepara la más joven encarnación del doctor Flaubert para merecer los privilegios del otro. Y además las órdenes paternas le descubren al niño sus futuras voluntades; posteriormente tendrá el mismo objetivo, la misma generosidad para con su hijo, y la misma severidad, ya que parece necesaria. En cierta manera, el voluntarismo paterno se ve suavizado: puesto que ha de regular las relaciones del futuro Achille con su progenie, el

pequeño puede también comprenderlo como una relación muy íntima de su realidad futura con su infancia presente. Es Achille mismo, convertido en legatario universal, dando órdenes al chico travieso que fue al pensar que va a darlas al chico travieso que ha de engendrar. En resumen, todo es claro; se sabe adónde se va y cómo. En rigor nada ha sido tan claramente sentido; se lo vive sin palabras, al día, sin fineza y sobre todo sin efusiones: es la familia exterior interiorizada, es la tradición, es la propiedad, es la herencia. Achille se ha establecido cómodamente en el papel paterno y cree conocer al hombre por haber "desarticulado", mediante el análisis, afecciones a flor de piel. De resultados de ello, lo que en él sigue siendo objeto ya no es en verdad él mismo; Achille no tiene otra realidad sustancial que la de Achille-Cléophas, lo cual quiere decir la unidad misteriosa de los poderes paternos. Esta unidad es, cuando actúa, la intelección; mientras permanece potencial, es el centro de un aura sagrada. Imaginamos los estados intermedios. En una palabra, el niño, al término de una iniciativa que comienza en el nacimiento y concluye en la madurez, entrará en posesión del mana de su padre.

Sería un error considerar la identificación como una comedia; es, por supuesto, un papel, pero en la medida en que exige la interiorización de un sistema objetivo es asimismo trabajo; en este caso particular, por ejemplo, no es dable aguardar la identidad de los méritos sin repetir en el colegio los deslumbrantes estudios de Achille-Cléophas. Todo el sistema está gobernado por un término desdoblado que intentamos encarar en lo inmediato con actitudes, pero al que hay ante todo que acercarse mediante una sucesión de reales empresas (concursos, exámenes, tesis), cada una de las cuales se halla definida por programas objetivos y descubre un porvenir riguroso, previsible hasta en los detalles dentro de los programas del año siguiente. Acaso se juzgue que tal proceso real —los estudios en el colegio, en la facultad, y la tesis— forzó a Achille a construir aparatos, a combinar medios con miras a un fin a corto término (por ejemplo, la solución de un problema escolar), a desarrollar en él, gracias al uso, esa libertad de entendimiento que llamamos intelección. No se puede negar: esas operaciones de la mente mantienen con vida al joven alienado. Al margen de los cursos, dormita; en los exámenes, fulgura. Y no vayamos en especial a preguntarnos: de no haber sido más que un bobo, ¿qué habría ocurrido? Ni, con mayor precisión: ¿y si no hubiera sobresa-

lido en las ciencias? ¿Si hubiera preferido, como Gustave, las letras y proyectado escribir? Sería volver una vez más, pese a todos los esfuerzos, al atomismo social: habría varias naturalezas. Diferentemente dotadas. El azar habría colmado al hijo Flaubert con los mismos dones que en otros tiempos diera al padre. Toda la historia de la familia provendría de ahí. Asunto de glóbulos rojos, de materia gris: la identidad de las capacidades tendría por origen la identidad de ciertos rasgos fisiológicos, y por efecto la empresa de identificación. Ya se habrá reconocido este mal materialismo, este materialismo burgués y molecular: es el mismo que el médico filósofo tomaba por una filosofía.

Es poner patas arriba los acontecimientos y las razones: Achille no debe a su excepcional inteligencia la confianza con que su padre no deja de distinguirlo; debe sus raras cualidades de espíritu a la decisión irrevocable que lo había hecho, desde su concepción y tal vez antes, príncipe heredero de la Ciencia.

El sentido común es la cosa mejor distribuida: nunca se ha dicho nada tan difícil y tan cierto. Pero en la soledad cuesta comprender la idea: cada cual quiere establecer su jerarquía. Rara vez se coloca uno en la cumbre, y rara vez en las gradas inferiores: se buscan en especial los buenos y hasta los malos términos medios. Pero estas vanidades onanistas desaparecen en el comercio de los hombres: todo se iguala. El más tonto inventa argumentos que perturban, y usted, que tiene fama de astuto, no sabe qué decir. En rigor, sólo será usted astuto y verdadero si se junta con él en un nivel "superior"; si no, caerá en el suyo, que es el ordinario. A decir verdad, los niveles son variables, pero quienes los definen son las personas en su conjunto: es una relación social y codificada. Nada más complejo, como que refleja, además de las estructuras objetivas —medios, generaciones, clases— y de las afinidades particulares entre los grupos y las personas, los prejuicios de cada cual, es decir, un juicio normativo sobre el valor absoluto de la inteligencia. A usted su amigo lo tendrá por una buena cabeza tanto más fácilmente cuanto más irrisorios le parezcan los intelectuales y sólo asigne valor a la violencia desatinada o a la sensibilidad, a la que declara irracional.

Por ese lado se clasifica. ¿Lo clasifica también a usted? Apenas. Pero si usted es, por ejemplo, judío, ya sabemos que va a complacerse en proclamar que es usted mucho más astuto que lo que él podría ser: esta sospechosa modestia

traiciona un antisemitismo profundo. En una palabra, que hay niveles: variables, complejos, a cada cual le llegan por el otro.

Cuando pasemos a hablar de la famosa "tontería", que Gustave denuncia por doquier, veremos de manera detallada que es opresión. Podemos poner a un ser humano en situación de tontería; una vez en ella, ahí se queda, a no ser que haya una salida. De modo inverso, hay inteligencias que nacen de los privilegios. Los reyes tenían un estilo: sin rebuscamiento. Simplemente estaban convencidos de que la lengua nacional era un bien suyo.

Achille comprendió de muy niño que la inteligencia era el bien de los Flaubert. Apenas sabía leer y ya se dejó penetrar por las concepciones de su padre. Sin la menor reserva adopta los esquemas que dirigen el pensamiento paterno, las visibles articulaciones de las ideas; sus razonamientos hacen aparecer, desde las premisas hasta las conclusiones, el rigor de las ciencias exactas: es para hacerse por anticipado, en una fiesta instantánea, médico, único amo a bordo del Hospital y sabio.

¿Diremos que es una inteligencia que imita o que toma en préstamo? Como se quiera. Mi opinión es que se despierta. El niño, como hemos visto, no le tiene la menor confianza a su corazón y muy poca a su cuerpo, me imagino que por no haber sido objeto de un amor exclusivo. También el corazón se atrofia, y el cuerpo hace lo que puede para convertirse en el del padre; en cuanto le sea posible, esconderá el mentón bajo la barba paterna. Pero cuanto menos se sujeta a sus singularidades, tanto más se confía y se abandona a ese torrente de fuego que atraviesa la empresa Flaubert y que el padre tan bien ha sabido explotar. La inteligencia es en Achille algo así como su privilegio supremo y la fuente de sus derechos futuros; es mérito y don de Dios, todo íntegro en él en la medida en que él es íntegro hijo del Padre y Padre futuro, con la condición de no valerse de él sino para el bien de la familia. En una época de individualismo, se ve privado de todo valor individual, pero precisamente por ello encuentra su razón de vivir en esa admirable inteligencia de la que se hace servidor inesencial (en su condición de molécula aislada) y cuyo propietario es él (en su condición de encarnación futura del pater familias). ¿Y con eso basta, se dirá, para ser en efecto un niño dotado, el primero de su clase en todo, un estudiante distinguido? Sí, con eso basta. Cuando el pensamiento tes-

tarudo, original y activo se vuelve creador, hay que explicarlo con otras razones, que buscamos en otras instancias. Pero Achille no produce nada: comprende todo. No se eleva por sobre ese carácter que todos tenemos en común: el espíritu abierto. Por ello entiendo la unidad prospectiva, pero vacía, que define un campo sintético en el que las relaciones objetivas entran en coexistencia y en seguida se ponen en relación. El origen es la tensión del campo, simple expresión de nuestra unidad biológica y práctica, que no impone categorías ni relaciones especiales, pero que les prohíbe a las relaciones cualesquiera que sean, aislarse. Como dice Merleau-Ponty, el hombre es el único animal que carece de dotación original. Así, las dimensiones de lo comprensible no están definidas a priori; el diámetro varía bajo la influencia de factores fisiológicos y sociales.

La naturaleza de la praxis individual o común lo dilata o lo contrae. La miseria, los golpes o el agotamiento lo reducen a no ser más que un punto, pero en la medida misma en que degradan a los hombres hasta la subhumanidad. Sobre todo cuando la gente sacia su hambre, cuando se le paga adecuadamente por un trabajo moderado, entonces son las inhibiciones, las defensas, los tabúes quienes limitan la comprensibilidad y llegan hasta ensuciar el vacío con manchas ciegas, formulando los principios y ocultando las conclusiones. O bien, se huye de insoportables contradicciones mediante una sinuosa ausencia del espíritu. La desconfianza, pues, dificulta la adhesión. Todas estas restricciones le llegan a cada cual de su protohistoria. Uno las recomienza tanto como las sufre. Líbrenos de ellas, y el espíritu se dilatará: no hay prescrito límite alguno a nadie. Excepto por los accidentes del cuerpo.

Pero el pequeño Achille carece, justamente, de desconfianza. Más aún: el siglo XVIII ha legado su cosmismo a Flaubert padre. Achille-Cléophas interroga a la Naturaleza; médico, observa un detalle infinitesimal: la fractura de los huesos; filósofo, plantea como principio que el Universo infinito es íntegramente cognoscible por la Razón. Ahora bien, existe una ciencia ya hecha, conquistada sobre la superstición. Muy pronto oye el niño hablar de Newton, de Lavoisier. Piensa que Achille-Cléophas continúa la obra de los pioneros y que su hijo mayor continuará su obra. La Ciencia es la Razón objetiva; la inteligencia es la subjetividad de la Razón: la segunda hace a la primera, y la primera salva-guarda a la segunda. La inteligencia del pequeño, salva-

guardada por los siglos, unión permanente de la criatura Achille con su todopoderoso creador, debe ser medida por la ilimitada apertura de su espíritu. Inteligente por docilidad, se entrega a lo Verdadero sin ningún prejuicio, con toda confianza; adhiera desde un comienzo a la enseñanza del padre. Recibe las vinculaciones, aprende a preverlas y luego a deducirlas. La inteligencia de Achille es el soberbio inventario del patrimonio Flaubert, su futura heredad. Nació propietario: aprender es recotar. Con todos esos conocimientos, ya conocidos por el Padre que ha de ser, hará méritos que le valdrán los honores y los cargos legados. En resumen, para aprender, es decir, para recibir, basta con abandonarse: lo que nos atrasa son nuestras resistencias, cuyo origen debe buscarse en las capas arcaicas de nuestra historia. Pero Achille, padre futuro, legatario universal, no ofrece resistencia alguna: no hay en él nada que no haya sido puesto por su padre. Impulsado por la feroz ambición de su Creador —retomada e interiorizada hasta convertirse en su propia espontaneidad—, confiado, dócil, compartiendo los fines del médico filósofo y remitiéndose a él respecto de la elección de los medios, el niño no tiene otra inteligencia que su convicción de ser inteligente por derecho divino. No necesita más.

El primogénito, quienquiera que sea, tiene el mandato de repetir la vida paterna. Así pues, veámoslo lanzado en una progresión que ya no se detiene. ¿Salvado? No: perdido. Tendría que haber superado la fase de la identificación, cumplir con el asesinato ritual del Padre. El dispositivo exterior no lo permitía: convertirse en el *pater familias* era encerrarse para siempre en la imagen de éste. En efecto, desde su primera infancia el orgullo del Padre y la humildad del hijo no dejan duda alguna: jamás la criatura igualará al Todopoderoso que lo ha sacado del cieno. Gracias a su trabajo encarnizado, el pequeño Achille-Cléophas produjo *ex nihilo* al famoso doctor Flaubert, al que hoy encarna ante todos.

A su muerte, el hijo retomarí el papel, pero sin cambiarle nada: lo esencial ya está hecho. Vasallo deslumbrado, Achille se dejó convencer; mejor dicho, se dejó tranquilizar. Surgido de una familia casi feudal, sentía la necesidad que Gustave habría de sentir después: adorar a un Amo inigualable. Todo habría zozobrado en la angustia si hubiera imaginado que habría de llegar el día en que tendría que superarlo. Cuando Achille-Cléophas da a entender que él es el arquetipo y que con posterioridad a su muerte no habrá más que una cadena de repeticiones, el hijo es cómplice de su padre. Y cómplice también cuando el Progenitor le promete al niño legarle su esencia, pero

en tamaño reducido. El acuerdo es perfecto: el Señor extravagante volverá a ser polvo sin perder un ápice de su talla; ausente, seguirá siendo superior en todo al reemplazante que ha elegido: su hombre adicto se regocija. ¡Qué sueño orgulloso y tranquilo! Convertirse en un poderoso de este mundo y en su propio señor sin salir nunca del vasallaje. No se necesita casi nada para emerger de los gases pobres, de las tinieblas interstelares de la angustia; en rigor, basta, incluso, con no inclinarse. Achille evitará esta angustia demasiado humana: nuevo Eneas, agacha la cabeza y lleva a Anquises sobre su espalda.

¿Lo ama Achille-Cléophas? Lo que se puede decir es que éste, en sus últimos años, se preparaba tranquilamente para una nueva partida: su hijo Achille se hallaba junto a él, asistiéndolo en todo; había que terminar la formación del joven y al mismo tiempo asegurarse en las altas esferas apoyos que le reservaran a éste el puesto y los honores de su padre, después de lo cual Achille-Cléophas se retiraría. Poco a poco Achille tomaría los cargos uno tras otro, y el Padre descansaría en él. Liberado de las preocupaciones terapéuticas, por fin podría el viejo médico político realizar su deseo, convertirse en un sabio cabal: había adquirido y transmitido oralmente todo el saber médico de su época. No era suficiente: *scripta manent*; no moriría sin haber reunido sus conocimientos —algunos provenían directamente de su experiencia— en un tratado de fisiología general que perpetuaría su nombre. El médico filósofo exponía su proyecto a quien quisiera oírlo: no dejaba de añadir que esta última dicha no habría sido posible sin Achille. Achille o la piedra angular.

El viejo doctor, gastado prematuramente por su trabajo de forzado, sólo hallaba esperanza, gusto de vivir, tímida ambición de sobrevivir, gracias a la confianza ciega que depositaba en su hijo. Es de imaginar la reciprocidad: el padre se preparaba futuras alegrías al preparar a su hijo para deberes futuros, para futuros honores, y éste no podía dejar de descubrirse a sí mismo como el fin supremo del padre y, a la vez, como el medio de su gloria: por último, sin arrebatarle el júbilo de la sumisión, se le permitía ejercer su generosidad con el tirano magnánimo que lo había colmado de dones. Todo los vinculaba a aquellos dos hombres: el pasado y el futuro; en cuanto al presente, cada enfermo nuevo era una connivencia: discutían acerca de su caso, sosegadamente; y la idea clínica surgía, de una manera indistinta, en una u otra cabeza. ¿Eso es amar? Sí. La muerte de Achille habría aniquilado a su padre. Eso era el amor de Achille-Cléophas: un afecto práctico que no se distinguía del trabajo en común, una confianza cara producida por el hijo en

la profundidad del corazón paterno gracias a veinte años de labor. Es cosa que se hace lenta, insensiblemente. En un primer momento, el médico filósofo no hizo más que favorecer al primogénito, por principio; luego llegó a preferirlo y por último, hacia el final, a quererlo por él mismo. Entre ambos hombres, ninguna demostración: intimidad; eso fue todo. Supongo que a la larga el doctor Flaubert terminó por apegarse a la fisonomía de Achille, a su voz, a ese largo cuerpo "todo piernas". En realidad, cualquiera que hubiese sido el físico, el viejo se habría acomodado a él: no veía más que la marca de fábrica.

El 10 de noviembre del 45, Achille-Cléophas cae enfermo. ¿Quién lo examina? Su hijo. Achille le encuentra un flemón en el muslo, que se generaliza rápidamente. Los mejores amigos del moribundo, dos médicos muy apreciados, corren a su cabecera: se decide la intervención quirúrgica, y el encargado de operarlo es, nuevamente, su hijo: así lo decide el viejo médico. Los colegas se resistieron: Achille les parecía demasiado joven. Vana resistencia: el médico jefe impone a su hijo; la operación se efectúa y el enfermo muere.

La anécdota es bien conocida, pero no he visto que se le haya dado la importancia que merece. Por supuesto, en esa elección habrá de reconocerse un rito de sucesión, la más rigurosa transmisión de poder: es el operador operado. Un cirujano amenazado de muerte designa a su sucesor, poniendo a éste en la obligación de salvarlo. Me salvas o me reemplazas. Si me salvas, quedas aprobado: me sucederás dentro de algunos años. Tal vez se distinga en esa opción, rápidamente conocida por toda la "sociedad", no sé qué maniobra publicitaria, como si el testador hubiese querido tener la seguridad de que la profesión pasaría a ser hereditaria mediante una última presión sobre los ruaneses: "Soy del oficio; si este hombre es lo bastante bueno para mí, tengan la seguridad de que también para ustedes lo es. Prueba de ello es que lo ensayé antes de recomendarlo". A decir verdad, ahí está el matiz: es una determinación del acto y de su sentido objetivo, lo cual no quiere decir, pese a todo, que se la pueda hacer corresponder a algún modo autónomo y definido de la subjetividad.

De todas maneras lo que nos importa es describir y fijar la relación entre el padre y el hijo tal cual se nos presenta a través del último don paterno. Porque es un don. Treinta y dos años atrás el doctor Flaubert dio vida al mayor de sus hijos; después, no dejó de reproducir esta vida. Alimentó a su sucesor con su propia sustancia, hasta el punto de transformarlo en su alter ego. En el momento de morir le regala su cuerpo

gastado, su propia vida. Le ofrece al Gran Hermano Achille el más halagüeño de los clientes: el mejor especialista, admirado, temido y respetado por sus clientes, estudiantes y colegas. ¿Por qué? Acaso, en efecto, para dar el golpe: pero, así y todo, hay que ver en ello mucho más que una ingeniosa publicidad. Pero es sólo un detalle superficial; cuando se entra más profundamente en la voluntad del enfermo, es imposible no sentirse asombrado por el orgullo familiar expresado en ella: solamente un Flaubert puede curar a un Flaubert. Es el honor de esa Casa Médica. El anciano imperioso, agobiado por la enfermedad, sólo ha guardado cama en el último momento; ha escogido su médico, durante la intervención mantuvo su vigilancia y tres semanas después se extinguió, en el seno de su familia, sin haber perdido en momento alguno el conocimiento. Muerte voluntaria que habría maravillado a Rilke: es de una vida voluntarista. Se adivina que Achille-Cléophas guió el diagnóstico y, en seguida, el bisturí de Achille. Sin embargo, la docilidad de éste, mil veces requerida en otros tiempos, no le interesa en modo alguno aquel día: primeramente, porque la habría encontrado igual en cualquier otro; su edad, su saber, su reputación le aseguraban que el colega elegido, fuera quien fuere, aceptaría sus consejos, daría muestras de deferencia y sumisión. Pero, muy por el contrario, Achille-Cléophas estaba convencido, después de medio siglo de práctica, de que la docilidad no es buena para los cirujanos, porque los anula. Enseñaba a sus discípulos que las mayores virtudes quirúrgicas seguían siendo aquellas de las que él había dado prueba a lo largo de toda su carrera: independencia, espíritu de iniciativa, energía. Y que era necesario, como él siempre lo había hecho, decidir por sí solo, llegado el caso, contra todos. Lo que en aquellas horas capitales reclamaba de su hijo eran el rigor y la autoridad, cualidades Flaubert por excelencia, transmitidas de una a otra generación por la sangre y el ejemplo, en todo caso desde aquel Nicolás, tipo de malas pulgas, abuelo de Achille, encarcelado durante el Terror por no haber querido cambiar de opiniones ni callárselas.

Si el doctor Flaubert eligió a Achille fue, sobre todo, debido a una total confianza, que vino a recompensar, algunos días después de su muerte, la inquebrantable fe de su primogénito. Le atribuía sus propios méritos. Aquel padre abusivo había moldeado tan bien a su futuro reemplazante que había hecho de él, como hemos visto, su contrario: un ser relativo, inessential y tímido, un ser que nunca se determinaba desde adentro, sino siempre en función del modelo exterior que se le había

dado y al que quería imitar en todo. Considerando sólo la autoridad, por ejemplo, cabe decir que el Padre la había echado a perder en Achille desde la infancia de éste. La desgracia de Achille es la heteronomía de su voluntad; nada hay en él que no le haya sido impuesto desde afuera, nada que lo exprese en su espontaneidad original. Por lo demás, ésta, lenta y seguramente ahogada, no es más que una palabra, Resulta, pues, absolutamente imposible que ponga jamás de manifiesto esa autoridad soberana que pertenece a todos y a cada cual. Minuciosidad maníaca, obsesiva; vacilaciones, silencios, diagnósticos intuitivos cuyos motivos siguen siendo oscuros para él: otros tantos procedimientos para combatir una insidiosa angustia, otros tantos signos que nos indican la importancia del déficit interno que ha provocado la tiranía paterna. Sus clientes lo respetan, pero lo hallan poco convincente. Así será hasta su muerte. Así es ya a fines de 1845. Pero por otra parte la identificación con el padre, al mismo tiempo que destruye a aquel hijo sumiso, exige que produzca en él, fuera de él, las apariencias de autoridad. Apariencias, nada más. Puede decirse que el hijo cree en el padre: mientras éste permanezca vivo, aquél conserva algo de seguridad. Nada más pide el doctor Flaubert; está convencido de que ese papel mal representado es la verdad de Achille. Cree haberse no sólo reproducido, sino rehecho. Por consiguiente, él mismo va a operarse por la mano de su hijo, no aturdiéndolo con consejos, sino por haberle dado desde la infancia su propio carácter, su golpe de vista, su inflexibilidad. ¿Es amor esa relación entre padre e hijo? Como queramos. Pero es raro que una pasión acerque tanto a dos amantes.

Para ambos Flaubert, el ser profundo del hijo es su personaje, y para ambos, también, este personaje es el Padre. Al elegir al hijo, al imponerlo a los colegas, Achille-Cléophas se elige. Abatido por el flemón, resucita: gracias a su encarnación, conserva la iniciativa. El peligro mortal lo ha tumbado en su lecho, lo ha reducido a la impotencia: en el mismo instante vuelve a erguirse, rejuvenecido, y se inclina de pie, sobre su viejo cuerpo para disputárselo a la muerte. Uno en dos: hasta el final sigue siendo su propio amo. Aunque la operación fracase, al menos será él quien la habrá decidido y efectuado. Alguién morirá; un despojo mortal será enterrado: el doctor Flaubert sobrevivirá.

Pero hay aún más que esa reciprocidad de identificación: observando con detenimiento el sentido objetivo de la elección, encontramos en ésta el signo de una intención más profunda, no formulada, carnal y tierna, que parece remitir-

nos al mundo oscuro de las afecciones padecidas. Aquel hombre ofrece a su hijo un viejo, gastado cuerpo; por su hijo ha decidido sufrir. Minuciosamente sentirá, pasivo, en su carne la incisiva acción del bisturí. Diríase que quiere pagar una deuda de sangre y que desea entregarse a las manos del joven, como si su real y consentida impotencia fuera el precio y el reflejo de otra impotencia, la del recién nacido entre las manos de su joven padre, treinta y dos años atrás. Hemos visto que el viejo Flaubert no quería desaparecer proclamando la realeza de un colega suyo, a no ser que fuera un Flaubert, pero se diría, a la inversa, que se complació, moribundo, en recibir humildemente de Achille el buen dolor, en atisbar en los ojos, en la voz, en los ademanes de su hijo el menor signo de seguridad, como si hubiese asumido el ser relativo que la enfermedad da a los enfermos para que el heredero trasfigurado fuese llevado por la disminución paterna al ser absoluto. El padre se vuelve niño; el hijo decidirá acerca de las necesidades del viejo cuerpo, como antaño el médico jefe decidía soberanamente respecto de todo aquello que concernía a sus hijos. Pero es, sobre todo, un sacrificio: la intervención parece tardía, y el éxito no es seguro. Achille-Cléophas lo sabe mejor que nadie. Si está condenado, que la muerte le llegue de su hijo mayor. "Te he hecho; me has hecho: estamos en paz. Mejor dicho, no. No del todo. Mi sangre corre por tu cuchillo; es la transfusión de poderes: muriendo por ti, siento en el dolor que el mana me abandona y entra en su cuerpo."

Lo asombroso es la pasividad consentida. Sufrimientos y muerte infligidos, aceptados de antemano; dependencia reclamada, sufrida; brusco trastrueque de los papeles, como en las saturnales, convirtiéndose el padre en el hijo en pañales para un hijo al que metamorfosea en su propio padre. No todo ha sido deseado, visto y conocido, pero sí sentido. Achille-Cléophas se hunde en la pesada y profunda inercia que envuelve los dolores físicos y los afectos, indistintamente. Por su hijo y para él, pero sobre todo en él, experimenta su generosidad señorial como si fuese una enfermedad, esto es, como una Pasión. Pero, a su vez, ¿cómo concebiríamos ésta si no como una pasión caldeada al rojo? Hay que reconocerlo: las últimas relaciones entre el padre y el hijo fueron vividas apasionadamente. Achille-Cléophas le habría dado todo a su primogénito: la vida, los bienes materiales, su saber, su profesión y, finalmente, su cuerpo. En una palabra, nunca amó en su hijo una aventura singular, un "monstruo"

a nada comparable, una vida riesgosa, cuyo precio, sea cual fuera su curso, son los azares y la inevitable muerte. Se quería en su hijo como otro, y por eso mismo hizo de Achille otro Achille-Cléophas.

El resultado más sorprendente de esa relación fue que el Viejo, al ofrecerse él mismo al cuchillo, le arrebató a su hijo hasta la posibilidad de liberarse gracias al clásico asesinato del padre. Desde luego, Achille lo mató, pero hasta en la operación fue, trémulo, el instrumento dócil de un suicidio sagrado.

Después de la muerte del cirujano jefe, el hijo mayor da el último toque a la identificación con el padre. La misma ciudad, la misma profesión, los mismos clientes, la misma casa: es la herencia. Pero exagera: igual modo de andar, igual ropa. Al entrar en su coche en una aldea, los ancianos creían ver al viejo doctor Flaubert resucitado. En invierno la semejanza se volvía, al parecer, alucinante. Achille se obstinaba en llevar la vieja piel de cabra del pater familias. Su ridículo modo de vestir, ya "original" durante la Restauración, indicaba bastante bien la rudeza campesina del Progenitor; en 1860 se torna delirante. No importa. Aquel largo personaje de piernas endebles goza de una gran popularidad; si alguien se sonríe de su modo de vestir, se sonríe amistosa, respetuosamente. Sencillamente cabe señalar que su extraño gabán no ha sido elegido, sino heredado. Aquel hombre, tan ágil y flexible cuando se trata de adaptarse a cambios carentes de consecuencias, se pone rígido cuando se le propone modificar, así sea ínfimamente, el papel del Padre, su papel. Cortés, refinado por sus nuevas amistades, era muy educado en los salones y vulgar en su carricoche. Ocurre que tanto en uno como en otro caso continúa al pater familias: éste, sin renunciar a sus modales campesinos, quería antes que nada que su familia se elevase hasta la élite ruanesa de los afianzados. Achille conserva el contraste y suprime la contradicción, borrándolo todo: la piel de cabra ya no les recuerda a los clientes el origen rural de los Flaubert, sino, sencillamente, la respetada figura del médico filósofo³.

El papel no es mudo, por lo demás: Achille conoce de me-

³ Gustave no se equivocó al respecto. Escribe en *Madame Bovary*: "[El doctor Larivière] pertenecía a la gran escuela de cirugía surgida del delantal de Bichat, a esa generación, hoy desaparecida, de expertos filósofos que amaban su arte con un amor fanático y lo practicaban con exaltación y sagacidad. Todo temblaba en su hospital cuando él montaba en cólera, y sus alumnos lo veneraban tanto que se esforzaban, apenas establecidos, por imitarlo lo mejor posible; de suerte que era

moria sus réplicas. Louis Levasseur escribe en 1872: "Tiene de la herencia paterna todo un inventario de opiniones, tesis, doctrinas, que son para él la ley de los profetas y que opone con terquedad a ciertas novedades —*Pater dixit*— y a las cuales, para mantener el acuerdo con él, no hay más que responder amén. Está tan encaprichado con ellas que choca por anticipado contra todo lo que pueda desbaratarlas. Sería capaz de empantanarse en ellas si no temiera que lo acusaran de patalear en el barro"⁴.

"Choca por anticipado contra todo lo que pueda desbaratarlas": la contradicción profunda de Achille ha sido bien vista. Hay que adaptarse, aceptar lo nuevo o empantanarse, es decir, perder su clientela, arruinar el patrimonio que Achille-Cléophas le confió; pero si por esta razón debe abandonar una opinión que le legó su padre, entonces se extravía, tiene la sensación de traicionar a su creador y destruir su propia persona, al reemplazar las reglas por una indeterminación generalizada. A decir verdad, se las arregla: en los campos que el Padre no exploró, acumula conocimientos, se "mantiene al día"; en cambio, se niega a cambiar cosa alguna en todo aquello donde su padre metió la nariz. Esos axiomas caducos, esos métodos superados, que conserva obstinadamente, son supervivencias; por más que se aferre a ellos, la importancia relativa de éstos no deja de disminuir: la afluencia de los nuevos conocimientos habrá de arrojarlos a la periferia. No importa. Esas callosidades, esos enquistamientos, representan para él lo esencial: son la marca íntima de su ser, el sitio mismo donde la vida de repetición se confunde con la inerte permanencia de la muerte.

Fuera de sus conflictos permanentes, es bastante fácil adivinar qué fue. Y Levasseur, quien parece ser, aunque malévolamente, nos proporciona otra preciosa información: "Es precavido, escudriñador, meticuloso, cuando examina a un paciente, tanto por cuidar su reputación como por perplejidad." Nada mejor, sin duda. ¿Se lo pretende negligente? No por casualidad el autor emplea, uno tras otro, dos epítetos peyorativos: escudriñador, meticuloso. Achille debía de ir demasiado lejos, interrogando sin cesar al enfermo y a sus allegados. Cada vez que nuestro personaje salía de su caparazón

dable verlos por las ciudades alodañas con su largo abrigo de merino y su holgado traje negro, cuyos puños desabrochados cubrían apenas unas manos carnosas, hermosísimas manos, jamás enguantadas".

⁴ "Les notables de Normandie", citado por Dumesnil en Gustave Flaubert, p. 81.

para tomar contacto con la realidad clínica, debía tener el tiempo suficiente para rejuvenecer al viejo muerto y ponerlo en condiciones de afrontar la situación nueva: la encarnación, perpleja, comenzaba por protegerse contra la angustia y la soledad mediante la minuciosidad; sus preguntas puntillosas, sus precauciones frecuentemente inútiles, eran conjuros: recurría a manías obsesivas para protegerse de los métodos de la joven medicina. Y, además, ganaba tiempo. Cuando por fin asegurado, apuntalado por todas partes, el tímido volvía a ser doctor Flaubert (padre e hijo), entonces daba libre curso a los movimientos espontáneos de su espíritu, con la convicción de que el Viejo pensaba, como en otros tiempos, en él. En rigor se le reconoce "una intuición de su arte. Mejor que definir o explicar, sabe adivinar, diagnosticar." ¿En qué hubo de parar aquella brillante inteligencia discursiva que tantos éxitos le valiera durante sus años de colegio y facultad? ¿Se extinguió al mismo tiempo que Achille-Cléophas? No. Pero definir, explicar, es basar el diagnóstico en ciertas concepciones teóricas y prácticas; es necesario poseer, de modo muy especial, visiones precisas sobre lo que hoy llamamos sintomatología. Imagino que en este aspecto el médico filósofo sobresalía. Era de su tiempo; un poco adelantado y otro poco atrasado, como todo el mundo, pero sostenido, alimentado, llevado por el movimiento de la época. En toda Francia sus colegas habían tenido, directamente o no, los mismos maestros: por lo tanto, Achille-Cléophas consideraba que tenía derecho a su aprobación. Así, diagnosticar seguirá siendo para él, hasta el final, legislar. Siempre le parecía a aquel médico magnífico que el caso particular comprometía las ideas generales y los principios; al mismo tiempo, como en la tierra había más enfermedades, y sobre todo más enfermedades extrañas, que las que imaginaba su filosofía, si se topaba con alguna verdad desconocida para él, tenía la sensación de que su diagnóstico creaba un precedente, como si hubiera sido presidente de tribunal. Y si se me pregunta de dónde sé todo esto acerca del Viejo, recomendaré releer el retrato del doctor Larivière, en el que está dicho todo: de modo particular, nadie dejará de ilustrarse si aprecia con detenimiento las relaciones entre el célebre médico y su desdichado colega.

Oficio prestigioso, soberbiamente ejercido. ¿Qué le impide, pues, a Achille, imitar a su padre? Respondo: Achille-Cléophas mismo. Para liberar al hijo habría sido necesaria otra mutación brusca, que no se le dio. A falta de ella, se

compenetró tanto de la ciencia paterna —cuando aún estaba viva—, que quedó signado por ella para siempre. Axiomas y principios, reglas y leyes: era la inteligencia en acción. Su padre descubría las relaciones y las vinculaba con las verdades primordiales mediante un movimiento ininterrumpido del pensamiento. Achille imitaba y luego comprendía; rehacía a solas el camino, con rigor y de manera espontánea. El envejecimiento de las ideas médicas fue, por desgracia, rapidísimo, de Claude Bernard a Pasteur. En todas las ciencias el positivismo tendía a reemplazar al mecanicismo, al que los nuevos sabios consideraban manchado de metafísica. A decir verdad, tratábase de castrar el mecanicismo suavemente: para evitar, se dice, volver a caer en el atolladero filosófico, hubo de podarse el materialismo. También desaparecieron las causas —lo que no fue un mal—, sólo quedaron las leyes. En una palabra, los contemporáneos de Achille evolucionaron. Los colegas de Achille hacen una medicina distinta. Más bien, digamos que ésta no es “ni del todo la misma ni completamente otra.” Achille conoce sus ideas y las rechaza, por la sencilla razón de que él es el doctor Flaubert nº 2. Hay que ponerse de acuerdo, no obstante: el envejecido padre, de haber sobrevivido algunos años, habría experimentado la dificultad de la adaptación. Acaso habría rechazado en bloque todas las novedades. Pero no es seguro. Tenía la pasión de conocer; algo habría pasado a él de los desvelos y los descubrimientos de la joven generación. Me cuesta abandonar mis ideas, pero habré de desprenderme de ellas, más y todo, con menos esfuerzo si el Otro, quienquiera que sea, las ha grabado en mí. Achille-Cléophas podía, en rigor, cambiar de principios: eran los suyos. Achille no podía: era el patrimonio. Da prueba, a la vez, de una intransigencia y de una inquietud que su padre nunca sintió; está en acecho, y a la menor alusión se encabrita o se atolondra. Y rápidamente el miedo engendra la violencia: hay que callarse o pelearse con él. Y ello porque siente que la doctrina paterna no es otra cosa que él mismo, tal como, en su condición de doctor Flaubert, Achille-Cléophas lo ha cambiado. Y siente, a la vez, que aquélla es responsable del ligero desajuste que siempre lo separa de la realidad médica. No hay, a partir de aquí, lenguaje para definir, deducir, explicar; el único lenguaje que acepta, el del padre, no termina de convenir. Hasta es preferible no valerse de él: formuladas, tales verdades parecerían caducas. Y en cuanto al otro lenguaje, si lo emplea, traiciona; es un apóstata. En él, el misonieísmo es ante todo una obligación sagrada. Ni dudar que sus lecturas lo influyen; pero, siempre conservará firmemente los principios

heredados. Incapaz de fundamentar sus diagnósticos, con suma frecuencia recurre a la intuición desnuda. Desnuda: es lo que se dice. En rigor, la idea sintética se forma en su mente a partir de los nuevos conocimientos que se han deslizado en ésta, a pesar de él; afuera, se vuelve práctica y terapéutica, produce actos, disposiciones. Al mismo tiempo, el Hijo devoto intenta, sin abrir la boca y forzando un poco las palabras, expresar por sí solo su idea, silenciosamente, en la lengua paterna. Después de la muerte del padre, Achille no será, siquiera el jefe de la familia Flaubert. Sin embargo, la transmisión de poderes se ha efectuado correctamente. Apenas tendrá influencia sobre los moradores de Croisset. Y es que el Padre resido en él, pesadez inerte, como la suma de sus impotencias. Achille no es un hombre —ese “hueco siempre futuro”—, puesto que se ha obligado a ser una plenitud siempre, pasada, nunca superada, la plenitud de otro. El Padre era para su hijo mayor, cuando aún vivía, él mismo. A partir del 46, Achille vuelve a encontrarse alienado en el más exigente de los muertos. Deja de vivir y muere día a día. Quería ser su padre cabalmente vivo; será, hasta el final, su padre difunto. Achille, gran loro fúnebre, no quiso nada más que ser. Todos sus esfuerzos de adolescente y de joven tenían un solo propósito: interiorizar lo antes posible el ser de su padre, hacer de éste su sustancia interior y su condicionamiento perpetuo para ser capaz, en caso de desgracia, de reemplazarla de inmediato. Lo logró, ¿y después? Para mantenerse en ese papel debió abandonar la investigación, la filosofía, la inteligencia misma y hasta la autoridad del pater familias; en una palabra, todo lo que definía al padre vivo en su libre existencia. Su existencia ha concluido. Este reloj parado marcará 1846 hasta su fin.

¿Quiere decir que Achille era desdichado? No lo creo. Gozaba de su Creador a través de la imagen indigna que de éste, modestamente, ofrecía a todos. ¡Qué vida tan protegida! Cada día recomenzaba en la felicidad el ciclo de los actos paternos: hospital, anfiteatro, visitas, coche y piel de cabra. Osamenta vacía, no deseaba más que la repetición. Después de todo, era cosa de familia: los veterinarios, hijos de veterinarios, repetían la conducta de sus padres. La brusca mutación de Achille-Cléophas liberó a una generación. A una sola: la siguiente restableció en un nivel superior el eterno retorno y sus pompas sagradas. Así habría de ser durante siglos, hasta la próxima mutación. El heredero gozaba de la clientela, la fortuna y la notoriedad paternas, sin desear aumentarlas: bastaba con mantenerlas. No ignoraba que los honores y el dinero se dirigían a través de él al Fundador desaparecido, pero tal era

justamente la razón de su más hondo placer: las atenciones y el respeto de los ruaneses le proporcionaban la certidumbre subjetiva de ser la mejor encarnación posible del Héroe epónimo. Así su verdad era el Padre, ese "Ego" protector que era al mismo tiempo su Ego. Y su absoluta seguridad le llegaba de esta extraña y muy íntima tensión: nunca era él mismo sino al descubrirse inferior a sí. En resumen, satisfecho y en todo caso apaciguado, y ligeramente fúnebre por el vacío que había establecido en él, el análisis mecanicista, las lecciones del padre y su rigor lógico, y poco después la necesidad de no ser más que Achille-Cléophas, habrían reprimido brutalmente, aplastado contra la pared, todos los afectos graves, todos los pensamientos irracionales que cada uno de nosotros rumia y que hace nuestra riqueza. No quedaba nada. En él, el irresistible impulso de Achille-Cléophas agoniza: si todavía se eleva un poco, es porque su medio y su clase lo llevan. Pero se deja llevar haciéndose lo más pesado que puede: declara amar el progreso de las luces para imitar al Progenitor, pero al mismo tiempo aborrece los cambios que lo alejan de su Dios. Si se considera sólo a él, primogénito, heredero, jefe de familia, la caída de la casa Flaubert parece próxima: deseémosle que tenga hijos que retomen las ambiciones del abuelo muerto. Si los tiene vivirá. Achille —es su única cualidad, pero es importante— no es demasiado admirable; no habría trabado a sus hijos. ¡Ay!, la fatalidad quiere que sólo tenga una hija y que la rama ruanesa de los Flaubert se extinga con él.

Nacimiento de un hijo menor

Los Flaubert se instalan en 1819 en el hospital. Gustave es concebido a fines del primer trimestre de 1821, esto es, unos dieciocho meses después; nace el 12 de diciembre. Otro niño lo sigue muy luego, y en seguida Caroline en 1824. Esto significa —por aquel entonces el destete se producía muy tarde— que la madre de Gustave todavía estaba dándole de mamar cuando comenzó su nuevo embarazo y que el niño no tenía más que un año y medio cuando su menor desapareció. Es tres años mayor que su hermana; por lo tanto, la señora Flaubert tiene que haber estado encinta, una vez más, cuando Gustave tenía dos años y algunos meses. Así, desde el nacimiento del futuro escritor hasta su tercer año, la señora Flaubert pasa casi sin transición del embarazo al parto, de la lactancia al luto, del luto al embarazo y del embarazo a un nuevo parto. En nueve años, tres hijos; tres hijos en menos de cuatro: se pasa de la indolencia al frenesí. Y luego es la calma chicha. No obstante, la madre es joven aún: treinta y un años. No importa; el progenitor nunca engendra una familia integral. ¿Acaso los Flaubert no hacen el amor? Volvamos a nuestra comparación. Tres en nueve años: estos enamorados pierden el tiempo; les llegan niños porque se acuestan juntos. Tres en cuatro años: los padres se apresuran, se acuestan para tener hijos. Después, satisfechos y cansados, seguramente renovaron de cuando en cuando, cada vez menos, unos abrazos que ya no tenían objeto y que proporcionaban poco placer. Tal era al menos el sentimiento del doctor. No estoy seguro de que su mujer haya renunciado de tan buena gana a los placeres del lecho. ¿Qué decir, con todo? Gratuitos, la habrían horrorizado; había reclamado que fuesen legitimados por la necesidad de perpetuar la familia. La pareja se había con-

formado al **planning** familiar: cumplida la obra carnal, echados los niños al mundo, habría sido culpable buscar la voluptuosidad de la carne por sí misma.

¿Y por qué detenerse después del nacimiento de Caroline? Pues bien, clara es la razón y ya la he dicho: la señora Flaubert quería una hija; una vez que la tuvo, punto y aparte. ¿Cabe pensar que ya tenía esa idea cuando su marido le hizo a Gustave? Creo que sí. Hemos visto que su infancia la predisponía a encontrarse, a quererse, en la persona de una nueva Caroline. No es, pues, para asombrarse, si tal o cual carta recuperada nos informa que la señora Flaubert deseaba salir de sí, carne de su carne, desde su primer embarazo. Pero este deseo, suponiendo que ya fuese patente, no había tomado el giro de una exigencia imperiosa. En cuanto a exigencia, la esposa incestuosa y sumisa no tenía ninguna. El primogénito era el hijo del padre y su sucesor. Ella hizo a un lado, sin vacilar, sus preferencias personales y se alegró de haber entrado en el primer intento en el Imperio del Sol. Siempre habría tiempo, después, para ganar los Estados de la Luna, su propio imperio. Llegaron dos varones más, que se retiraron disculpándose; durante los nueve meses de cada embarazo, la madre tuvo tiempo de sobra para soñar con el muñeco futuro. Que sería una muñeca, que la querría hasta la locura y le daría todo. Este libre juego de la imaginación terminó finalmente por revelar la fuerza de su deseo: **quiero** una hija. Pero los varoncitos murieron antes de defraudarla: nada tenía que ver el sexo respecto de la salud. ¿Qué herencia cargaba con la responsabilidad de tales accidentes? Los padres y los abuelos de Achille-Cléophas fueron, al parecer, muy sanos. En cambio, Caroline podía recordar los lutos de su infancia, la muerte de la esposa y, sobre todo, aquel padre tan endeble, siempre enfermo, que sobrevivió apenas diez años a ésta. Podía recordar sus propias hemoptisis.¹ Triste balance; la profunda culpabilidad de la huérfana se alimentaba ávidamente de él. Hubo de paladear plenamente lo que algunos analistas llaman la maldición de la madre. La señora Fleuriot le decía: Me has matado, te maldigo; los frutos de tu vientre se pudrirán, porque tus entrañas están podridas. Por suerte, el doctor Flaubert, encarnación de Dios, tranquilizaba y calmaba: y además —ya lo he dicho— en aquella época de su vida el hijo justificaba el amor, pero el amor contaba en primer término. De siete años de expe-

¹ También Achille-Cléophas había tenido, exhausto, crisis de hemoptisis.

riencia, Caroline extrajo muy simples conclusiones. En cuanto a la parición propiamente dicha no había problemas: Caroline era fecunda y tenía una pelvis ancha; pero, sin ser enfermiza ni aun frágil, tenía en su carne un germen de delicadeza que transmitía a sus hijos, dándoles amplias probabilidades de morir. Por último, su temperamento —mejor dicho, el del prepotente doctor— la inclinaba, pese a sus deseos, a hacer hijos del sexo masculino.

Llegó el comienzo de los años malos. El aborrecido hospital le descubre la ligerísima reserva de un marido demasiado ocupado. Por segunda vez, Caroline se ve privada de padre, y a través de este castigo vuelve a encontrar, sin saberlo, los infortunios de su infancia solitaria, la muda condenación del doctor Fleuriot. Por primera vez quiso una compensación; no quería más que una. Una sola, rigurosamente definida por sus desgracias: una hija. Nunca sabremos si tuvo la audacia de hablar de ello en presencia del Amo; lo seguro es que se hizo oír. Achille-Cléophas parece haber aceptado enseguida. Una hija; muy bien, la tendría. Contra los varoncitos indiscretos que se equivocaban de vientre, contra la fragilidad que Caroline comunicaba a la carne de su carne, una sola táctica: borrarlo todo y recomenzar, con tanta frecuencia como sea necesaria, para dar a luz una chiquita que sea viable. Achille-Cléophas esperaba por cierto que, en el curso de tal búsqueda, nacería un varón: su honor espermático estaba comprometido en ello. Pero ante todo quería ir rápido: la pareja disponía de cinco o seis años, nada más. De no apurarse, los últimos en llegar serían hijos de viejos. Así nació Gustave, primer resultado del nuevo planning: su desgracia consistió en llegar con los revoques frescos.

Después del cambio de domicilio, la madre joven pasó más de un año sin volver a quedar encinta; cuando por fin volvió a estarlo, ya había tenido tiempo de rumiar sus penas. El hospital, interiorizado, había ensombrecido para siempre su sensibilidad. ¿Para siempre? Según: era cara o ceca.

Cara: si el hijo aguardado era de sexo femenino, Caroline aprendería un amor desconocido, relaciones de corazón nunca sentidas. Esta mujer de deber habría conocido la generosidad, encontrándose consigo misma al renovarse y renovándose para ser encontrada. En ella se equilibrarían la imperceptible reserva del padre y el tierno abandono de la hija. El hospital perdería su valor de símbolo, porque el hospital representaba la desgracia, y Caroline viviría una nueva dicha. Sin desaparecer, la vieja prisión de los sufrimientos saltaría atrás, perdería su poder de embrujamiento.

No hay calabozo tan negro que no pueda ser alumbrado por una pasión, cuando ésta amanece en él.

Ceca: si por desgracia llevaba en sus entrañas, por cuarta vez, un varón, no lo daría a luz sin sufrir una terrible decepción. El intruso confirmaría con su nacimiento la maldición de la señora Fleuriot: la hija culpable estaba condenada a no tener más que hijos varones. De ahí a sacar la conclusión de que éstos, salvo el primero, reventarían en la cuna no habría más que un paso, rápidamente dado. Por lo demás, las relaciones de la madre con el hijo no serían renovadas: resucitadas, cuando mucho, y con menor intensidad. Cuidaría a su hombrecito, tal cual lo había hecho ya tres veces, con aplicación y devoción, sin demasiado entusiasmo, temerosa ante el menor malestar de que una fiebre súbita se lo llevara, reprochándose en silencio no temerlo demasiado. Una única modificación: el penúltimo de los morituri había transcurrido su breve existencia en el ambiente de la felicidad, en la calle Petit-Salut; el último nacería en el corazón mismo del dolor público, en medio de un imborrable hollín. Su aparición constituiría para la madre un profundo fracaso, sancionaría todos los fracasos pasados, presentes y futuros, el agotamiento de un esposo algo distraído, el decaimiento que ella no quería confesarse, todos los lutos y la muerte futura de la criatura. Aquel pájaro de mal agüero atraería sobre sí y sobre sus padres todas las potencias maléficas que se arremolinaban en el hospicio: sería el Hijo del Hospital.

Nueve meses muy agitados. La pobre Caroline hubo de considerar todo, esperar y desesperar, a veces acogiendo a la hija futura como un maná del cielo y otras veces escupiendo la ceniza para rechazar al hijo inminente. Estas agitaciones de su alma permanecieron, sin duda, ocultas, pero Caroline no pudo disimular el ardiente deseo de tener una hija, de rehacerse. Después de todo eso, la partera extirpó de ella un varón, que le fue mostrado entre gritos y risas, desnudo y, tal cual somos en el momento de nacer, magníficamente dotado. Si mi hipótesis es justa, la joven madre vio en su hijo un animal extraño: había esperado demasiado reproducirse, en el sentido literal de la palabra, para no sentir que un usurpador se había encarnado sin su permiso en la carne de su carne. Era Otro. Que pertenecía al partido de los Otros, del hollín, de la muerte, y que venía a sufrir en esta tierra para ejecutar la sentencia dictada por un desconocido Tribunal. Aquel nacimiento precipitó a la madre hacia el desamparo. Dichoso de tener un segundo hijo, el doctor

Flaubert seguramente no compartió ni aun adivinó el desasosiego de su mujer.

Caroline era mujer de deber. Ya hemos visto qué hay que entender por esto. Nunca aborreció a Gustave, cifra de su fracaso. Confesábase su decepción, nada más. Por lo demás, estaba ese recién nacido, al que había que alimentar, lavar, proteger. Caroline hizo lo necesario. Pero está claro que, sin interrogarnos siquiera sobre los repliegues de aquella alma falsamente transparente, el objeto de tales minuciosos cuidados no tenía más que dos maneras de presentarsele: o como su fracaso de mujer y madre —lo cual quiere decir como singularidad detestable y absolutamente negativa—, o en su pura generalidad de niño. Caroline prefirió ver sólo una existencia ávida que no era la hija deseada y que, esta negación bien definida aparte, quedaba en la pura indeterminación. Una vida sexuada, nada más. ¿Qué habían sido, por lo demás, los otros hijos —Achille aparte— si no objetos generales de sus cuidados? Los amaba con un amor general, con un amor que, según hemos visto, respetaba en ellos el sexo del padre y la gloria futura de los Flaubert. Pero tenía que sentir cada nacimiento masculino como una repetición. De haber vivido apoyándose mutuamente, habrían creado sus diferencias, las habrían sostenido; ella se habría visto forzada a reconocer sus caracteres individuales, que la coexistencia habría destacado. En sus querellas habrían hecho aparecer uno más impetuosidad, otro más rencor. Pero nacían y morían en soledad, sin que se los pudiese comparar. Cada uno le parecía a la madre el nuevo comienzo del anterior. Regreso de los nacimientos comparable al de las estaciones, al de las labores propias de las temporadas y al de una antigua maldición. Gustave recomenzaba los dos muertos. Para su madre murió de nacimiento: se lo cuidó de la muerte, aguardando que ésta llegara, inflexible. Para muchos padres su niño parece el más inerme presente y el porvenir más suntuoso: Gustave no, no para los padres Flaubert. Tenían miedo, se ocultaban sus sentimientos. El padre afirmaba con voz reposada, médica, que su hijo era viable; estos esfuerzos impedían quizá que la palabra “deceso” fuese pronunciada o que vibrara silenciosamente en una de las dos conciencias, pero no impedían que el niño fuese privado de porvenir. Los padres espían minuto a minuto aquel organismo y su vigilancia los absorbía demasiado para que pensaran en los años futuros. Con todo, éstos son, aun antes de ser vividos, los que individualizan, no subjetivamente en la mente de un padre, sino objetivamente, como una prefabricación. Es

suficiente que un jefe de familia haya frustrado su vida o que la haya hecho exitosa: el destino del niño está hecho. A partir de allí se vuelve a él, se lo observa, se lo juzga: ¿será capaz de afrontar el porvenir que se le prepara? Las exigencias de mañana son los esquemas de hoy, las ideas rectoras que guiarán a los padres. Se comenzará por dar a los varoncitos, a menudo muy pronto, un "carácter" que no es, en verdad, otra cosa que la suma de las previsiones paternas: "El pequeño tiene de mí el aguante y de ti la sabiduría y la dulzura", etc., lo cual quiere decir que tendrá la vocación del oficio que le impongamos. Poco importa lo que ocurre luego. Al interiorizar más tarde esa individualidad, precipitadamente compuesta, el niño arrostra las peores complicaciones. Pero en todo caso las perturbaciones serán menos graves que si se ha aguantado, más o menos silenciosamente, su muerte durante sus primeros años. No ha comprendido nada, por supuesto; se queda en ayunas. Sigue en pie el hecho de que no se enseña a andar de la misma manera si es para sesenta años de uso o si es para dos; hasta los cuidados, así se trate de la madre más habilidosa, son provisionales. El niño vive a título de aficionado, ya que va a morir; hace cualquier cosa mientras espera. Así proceden, hoy las muchachas de Passy, que siguen cursos en la Sorbona mientras esperan casarse.

Gustave nace entre dos decesos: no hay médico ni analista que no sepa que es un mal comienzo. Pero después de Gustave nace otro varón y muere a los seis meses, cuando su hermano tiene dieciocho. Por aquel entonces el destete es tan tardío, que la señora Flaubert pudo durante algunas semanas dar el pecho a los dos hijos al mismo tiempo. ¿Quiso al desaparecido más que al sobreviviente? Tal vez, aun cuando no se ve la razón de tal preferencia: el intruso también ocupaba el lugar de la hija deseada. Apenas puede decirse que estaba menos signado que Gustave; éste resume en sí los infortunios de Caroline, incluso sus decepciones conyugales. En el caso del siguiente, el rumbo está tomado y el mal está hecho. Es posible, por lo tanto, que sólo se haya visto su inocencia y que se lo haya lamentado. Muy poco. Pero, sobre todo, el propio Achille-Cléophas hubo de sentir el golpe: es claro que esta vez el médico filósofo debía preguntarse si su cepa no estaría podrida. Tanto más cuanto que una acreditada doctrina, lisonjera para los maridos, consideraba a los espermatozoides como hombres en miniatura. El padre proyectaba sus pequeños simulacros en la madre, quien los alimentaba con su grasa y su sangre,

aunque sin influir sobre su naturaleza. Si el doctor Flaubert producía hijos muertos, ¿no era acaso porque llevaba en él el funesto principio de la muerte? Comenzó a atormentarse. ¡Inquieta paternidad! En rigor, donde más le dolía era en su orgullo: ¿hay nada más humillante para un pater familias que ser un progenitor de testículos averiados?

En todo caso, fue evidente para los esposos que muy pronto Gustave se les iba a ir. No tuvieron en cuenta para nada el hecho de que éste había resistido dieciocho meses; en la muerte del otro hijo había una negra y brillante evidencia que cegaba. De Achille, quien había pasado los diez años, podía decirse que estaba a salvo. Pero el otro, no. ¿Cuándo le llegaría el turno? Gustave se vio sometido a los más contradictorios tratamientos. El cirujano voluntarista y su esposa staliniana quisieron luchar cuerpo a cuerpo contra el destino; tiranizaron al niño con esa tiranía que los médicos de hoy llaman sobreprotección. ¿Un escalofrío, una lengua sucia? A la cama. Medicamentos. Acaso lo cebaban: era bien visto entonces. Y, por supuesto, lavativas. Pero en lo mejor del combate, aquellos luchadores ya no creían en su causa. Se haría lo que fuese necesario, se iría hasta el final; y, cuando el fatal desenlace, durante mucho tiempo aplazado, pero inexorable, hiciera añicos tantos esfuerzos y aniquilara al objeto de éstos, nada habría que reprocharse. La sobreprotección ocultaba un abandono. Más aún, tanta solicitud es, por sí sola, un rechazo. Los Flaubert, padres, creían rechazar la muerte, cuando en el fondo de su corazón ya la habían aceptado. A quien rechazaban era a Gustave. Gustave, vivo, pagaba por todos aquellos nenes tercetos. Así, cuando una pieza teatral empieza a venirse abajo, los actores se la toman contra los escasos espectadores: éstos representan a los ausentes.

Pienso, pues, que la señora Flaubert, esposa por vocación, era madre por deber. Una madre excelente, pero no deliciosa: puntual, presurosa, diestra. Nada más. El menor de la familia fue precavidamente manejado. Le cambiaban los pañales en un santiamén. No tuvo que gritar: se lo alimentaba siempre a punto. La agresividad de Gustave no tuvo ocasión de desarrollarse. Frustrado, sin embargo, claro está: mucho antes del destete, pero sin gritos ni rebeldía. La escasez de ternura es a las penas de amor lo que la subalimentación es al hambre. Después, el malquerido se consumirá; de momento no sufre verdaderamente: la necesidad de ser amado aparece desde el nacimiento mismo, aun antes de que el

niño sepa reconocer al Otro², pero todavía no se expresa mediante deseos precisos. La frustración no lo afecta, o muy poco; lo hace: quiero decir que la negación objetiva lo penetra y se convierte en él en un empobrecimiento de la vida: miseria orgánica y no sé qué ingratitud en el corazón mismo de lo vivido. Nada de angustia; nunca tiene ocasión de sentirse abandonado. Ni solo. Todo deseo, apenas despertado, se ve inmediatamente satisfecho; si un alfiler lo pincha y él grita, una mano presurosa suprimirá el dolor. Pero estas operaciones precisas son también parsimoniosas: en casa de los Flaubert se economiza todo, hasta el tiempo, que es dinero. Por consiguiente, se lava, se da de mamar y se asea sin precipitación, pero sin complacencia inútil. De modo especial la madre, tímida y fría, nunca sonríe, o casi nunca, ni charla: ¿para qué echarle discursos a ese bebé que no puede comprenderlos? A Gustave le cuesta sobremanera captar ese carácter confuso del mundo objetivo: la alteridad. Y cuando toma conciencia de él, cuando reconoce los rostros que se inclinan sobre su cuna, ya se le ha escapado una primera posibilidad de amor. Con motivo de una caricia no ha descubierto que él es de carne y que es fin supremo. Y ahora

² El otro está ahí, difuso, desde el primer día, gracias al descubrimiento que hago de mí a través de mi experiencia pasiva de la alteridad, lo cual quiere decir a través del repetido manejo de mi cuerpo por fuerzas extrañas, orientadas, servidoras de mis necesidades. Incluso en este nivel, por elemental que sea, el amor es exigido. O, mejor dicho, los cuidados recibidos son amor. En tales momentos resulta conveniente que el niño, al descubrirse por y para la alteridad difusa, pueda captarse en un medio externo e interno de afabilidad. Las necesidades provienen de él, pero el primer interés que adjudica a su persona lo deduce de los cuidados de que es objeto. En otras palabras, si la madre lo ama, el niño descubre paulatinamente su ser-objeto como su ser-amado. Objeto subjetivo para él mismo a través de otro cada vez más patente, se convierte a sus propios ojos, como finalidad absoluta de operaciones consuetudinarias, en un valor. La valoración del lactante por los cuidados lo alcanzará tanto más profundamente cuanto más manifiesta sea la ternura. Si la madre le habla, él capta la intención antes del lenguaje; si le sonríe, él reconoce la expresión antes del rostro mismo. Su pequeño mundo está atravesado por estrellas errantes que le hacen señales y cuya importancia finca, antes que nada, en dedicarle la conducta materna. Este monstruo es un monarca absoluto, siempre fin, nunca medio. El niño que una vez en su vida, a los tres meses, a los seis, ha gustado esta felicidad de orgullo, ya es hombre: en toda su existencia no podrá ni resucitar la voluptuosidad suprema de reinar ni olvidarla. Pero hasta en los peores momentos conservará una especie de optimismo religioso, un optimismo que se basa en la tranquila y abstracta certidumbre de su valor. Miserable, sigue siendo un privilegiado. De una aventura así comenzada diremos, en todo caso, que carece de medida común con la de Flaubert.

ya es demasiado tarde para ser a sus propios ojos el destino de los actos maternos: es objeto de éstos, nada más. ¿Por qué? Lo ignora. No se necesitará mucho tiempo para que sienta oscuramente que es un medio. Efectivamente, para la señora Flaubert ese niño es el medio de cumplir con sus deberes de madre, y para el médico filósofo, en quien la madre se encuentra totalmente alienada, es antes que nada el medio de perpetuar la familia. Son descubrimientos que ocurrirán con el tiempo. Ha quemado la etapa de la valoración: nunca ha sentido sus necesidades como exigencias soberanas; el mundo exterior nunca ha sido su estuche, su alacena; el medio circundante se le ha descubierto poco a poco, como a los demás, pero él sólo lo ha conocido sobre todo dentro de esa tétrica y fría consistencia que Heidegger ha designado *nur-vorbeilagen*. La feliz exigencia del niño amado compensa y supera su docilidad de cosa manejable; hay en sus deseos un no sé qué imperioso que puede aparecer como la forma rudimentaria del proyecto y, por consiguiente, de la acción. Carente de valor, Gustave siente la necesidad como una laguna, como una inquietud, o en el mejor de los casos —que es también el más frecuente—, como el anuncio de un agradable y cercano atiborramiento; pero este desasosiego no se desarraiga de la subjetividad para hacerse reclamo en el mundo de los demás: permanece en él, inerte y ruidoso afecto. Gustave lo sufre, con agrado o disgusto, tal cual sufrirá, llegado el momento, la saciedad. Es cosa sabida: una necesidad extremada se vuelve agresiva y engendra su propio derecho. Pero un niño Flaubert nunca está hambriento. El niño, atiborrado por una madre diligente y seca, no tendrá siquiera la ocasión de romper mediante la rebeldía el mágico círculo de la pasividad. Una imperceptible brusquedad en la destreza concluye por encerrarlo en aquélla; mamará, por supuesto, hasta la última gota, pero si se obstina en chupar un pecho agotado, dos manos irresistibles lo apartarán, sin violencia, firmemente. Todo le llega desde afuera. Sufrirá el fin y el comienzo. Conocerá al Otro por las privaciones que se le imponen más que por las sonrisas que se le dirigen. A poco que el organismo esté predispuesto a ello, el niño sin amor y sin derechos, sin agresividad ni angustia, sin ansias ni congojas, pero sin valor, se entrega a las diligentes manos que lo trituran y a los remolinos subjetivos de una sensibilidad "patética". Por ello entiendo que las circunstancias lo conducen desde su primer año a encerrarse en sí: no tiene los medios ni la ocasión de exteriorizar bulliciosamente sus afectos; los paladea, se lo libra de ellos, o

bien éstos pasan, nada más. Sin soberanía ni rebeldía, no tiene la experiencia de las relaciones humanas. Manejado como un delicado instrumento, absorbe la acción como una fuerza sufrida y jamás la devuelve, así sea con un grito; la sensibilidad habrá de ser su dominio. Se lo aprisiona en ella; tiempo después él mismo se confirmará allí por dignidad. De todas maneras, tal será el sitio de los pesos siniestros, de los odios y los amores que arruinan un corazón sin que nada se exteriorice, de todo lo que recae sobre uno mismo y se aplasta y se agarrota y se quiebra. Ni una idea, sobre todo; ideas, jamás: "Alfred las tenía; yo, ni una sola". La idea es la forma más evidente y simple de nuestra trascendencia; es proyecto. En el caso de Gustave será lo último en llegar. El pequeño hace la experiencia de la pesadez primeramente; al final llegará la superación, con la adquisición del hábito de hundirse en sí. Además hay que agregar que la sensibilidad es o puede ser un proyecto por sí sola; basta con que un poco de exigencia la endurezca. Apunta al objetivo, lo reclama, lo aprende. La emoción llamada "activa" es, en cierta medida, comunicación. Lo atrabiliario sorprende. El miedo mismo, ese intento de huir a destiempo, establece relaciones entre el peligro, los enemigos y el fugitivo. El pequeño Gustave aprende tarde y mal a comunicarse. Los cuidados de la madre no le han proporcionado el deseo ni la ocasión de hacerlo. Allí está, encerrado en lo patético; entendámonos: en lo que ha sido padecido sin ser expresado. Pues lo esencial está allí: la emoción activa es pública en el momento de nacer; nace en un mundo donde el Otro ya existe, así sea como carácter difuso de la objetividad, y se declara: es amenaza, ruego ("Mira qué haces de mí"), y apunta a prolongarse gracias a una praxis. Es la violencia haciéndose martirio para violentar mediante la vista. La emoción pasiva es privada; es dable, desde luego, valerse de ella como signo, y Gustave no dejará de hacerlo, por ejemplo en Pont-l'Évêque, pero no es por sí sola un lenguaje; muy por el contrario, es la parálisis del gesto y de los órganos vocales. Al menos los paraliza cuando, por lo demás, éstos ya existen y están educados. El hipotono muscular imita la flojedad del cadáver: no es una significación; es una regresión fuera del mundo de los significantes y los significados. Regresión hacia un estado que nunca existe íntegramente, pero al que un niño mal amado y bien cuidado ha —casi— conocido en los primeros meses. La emotividad pasiva no es una negativa a comunicarse, a expresar; tampoco es —en todo caso no lo

es en primer término— un proyecto general de disimular, de **hurta**le al otro las variaciones de la sensibilidad. Sencillamente, es receptividad pura antes de todo deseo y de todo medio de comunicarse. Domina en los lactantes a los que la conducta materna no ha abierto **primeramente** a la alteridad circundante; quizás es la restitución de perturbaciones puramente endógenas que han acompañado al desarrollo. De todas maneras, aunque sólo se trate de vivir tempestades orgánicas, esta tarea ya es conducta, ya es **psicosomática**, por lo que resucita y sobre todo por lo que rechaza. La conducta materna absorbida por el recién nacido reduce a éste a sufrir sin expresar: tal el sentido psíquico de la perturbación de ceguera y sordera, de invalidez y manquera que sólo puede padecer. He ahí el origen de los desvanecimientos de García-Flaubert.

Lo confieso: es una fábula. Nada prueba que haya sido así. Y, peor aún, la ausencia de pruebas, que necesariamente serían hechos singulares, nos remite, hasta cuando fabulemos, al esquematismo, a la generalidad. Mi relato conviene a algunos bebés, pero no a Gustave en particular. No importa; quise llevarlo hasta el final por este único motivo: sin el menor despecho puedo imaginarme que la explicación real sea exactamente lo contrario de la que invento. De todas maneras será necesario que pase por los caminos que señalo y que venga a refutar la mía en el terreno que he definido: el cuerpo, el amor. He hablado de amor materno: éste es el que fija para el recién nacido la categoría objetiva de la alteridad, y es él el que permite al niño, desde las primeras semanas, sentir como otra —no bien aprende a reconocerla— la satinada carne del pecho. Está claro que el amor filial —fase oral de la sexualidad— sale desde el nacimiento al encuentro del Otro; la conducta materna fija sus límites y su intensidad, y ella es quien determina su estructura interna. Gustave se ve inmediatamente condicionado por la indiferencia de la madre; desea solo. Su primer ímpetu sexual y alimentario hacia una carne-alimento no se le da reflejado en una caricia. Y no ha de ocurrir, o poco menos —a los tres, a los cuatro meses, durante todo el primer año—, que esa forma hasta entonces conocida por ser la madre —confuso montón de dulzuras— solicite a su vez una caricia, una sonrisa del niño. Se le pide ser un tubo digestivo en buen estado, y nada más. Nada más solitario que las pulsiones sexuales cuando ningún movimiento llega desde afuera a responderles. Nada más pasivo: la carne está ahí; uno la toca, la

come y luego se duerme, amante cansado, comensal harto. Volverá a encontrarla cada vez que sea necesario, a la hora señalada. En una palabra, uno duerme, aguarda, goza; pero la espera —seguridad inerte— y el gozo, apenas distinto de la nutrición —en la medida misma en que el Otro es simultáneamente alimento dado y persona fuera de alcance—, definen, por su particular relación, un patetismo de la sexualidad. Más adelante veremos que lo patético marcará hasta el fin las relaciones sexuales de Flaubert.

Falta hablar del malestar. Será más sencillo, ya que conocemos su razón fundamental: la no valoración. No se trata de conjeturas; es necesario que todo niño tenga mandamiento de vivir: los mandantes son los padres. Una gracia de amor lo invita a franquear la barrera del instante: se lo aguarda en el instante que sigue, ya se lo adora, y todo está preparado para recibirlo jubilosamente. El porvenir se le presenta, nube confusa y dorada, como si fuese su misión: «¡Vive para colmarnos y para que podamos colmarte por nuestra parte!»; pero la misión será fácil: el amor de los padres lo produjo y lo reproduce. sin cesar, el mismo amor que lo sostiene, que lo lleva de la noche a la mañana, que le exige y lo aguarda. En una palabra, el amor garantiza el éxito de la misión. Después, en verdad, el niño puede encontrar otros objetivos; conflictos en un momento ocultos pueden desgarrar la familia: lo esencial ha sido conquistado. El niño está marcado para siempre, dentro del movimiento de su temporalización cotidiana, por una urgencia teleológica; si después, con un poco de suerte, puede decir: «Mi vida tiene un motivo; he hallado el motivo de mi vida», significa que el amor de los padres —creación y espera, creación para un gozo futuro— le ha descubierto su existencia como movimiento hacia un fin; él es la flecha consciente que se despierta en pleno vuelo y descubre a la vez al arquero lejano, al blanco y a la embriaguez de volar, arrojada por uno hacia el otro. Si realmente ha recibido en su plenitud los primeros cuidados, consagrados por las vagas sonrisas del mundo, si se ha sentido absolutamente soberano en los lejanos tiempos arcaicos de la lactancia, las cosas seguirán adelante: el fin supremo aceptará convertirse en el medio único de colmar a quienes lo idolatran y cuya razón de ser es, precisamente, ésa. Vivir será la pasión —pasión en sentido religioso— que transformará al egocentrismo en don. Lo vivido se sentirá como libre ejercicio de una generosidad.

Esta experiencia no es verdadera ni falsa: claro está que la vida, tomándola al desnudo, “natural”, considerando en ella

no más que el puro fluir de las impresiones orgánicas, no ofrecería sentido humano, lo cual no significa en modo alguno que no pueda ser por sí misma, en cualquier animal y hasta en el hombre, "sinngend", es decir, una realidad provista de sentido. Pero no menos claro es que la pura vida vivida, el simple "ser-ahí" encarnándose en la sucesión, todas las formas, para decirlo de una vez, de nuestra facticidad degustada son abstracciones cómodas que jamás encontramos sin que nos afecten a nosotros mismos, aislando determinados elementos de la experiencia interior y callando deliberadamente los demás. En verdad, sentido y sinsentido en toda vida humana son humanos por principio y le llegan al cachorro de hombre a través del hombre. De manera, pues, que no hay que condenar a ninguna de estas dos fórmulas absurdas: "La vida tiene un sentido", "La vida no tiene sentido alguno"; tiene el que le damos, y es necesario comprender que descubrimos nuestros fines, el sinsentido o el sentido de nuestra vida como realidades anteriores a esa toma de conciencia, anteriores tal vez a nuestro nacimiento y prefabricadas en el universo humano. El sentido de una vida llega al ser vivo a través de la sociedad humana que lo sostiene y de los padres que lo engendran: por todo eso es también él, siempre, un sinsentido. Pero, a la inversa, el descubrimiento de una vida como sinsentido (la de los hijos supernumerarios, subalimentados, comidos por los piojos y la fiebre en una sociedad subdesarrollada) es también sacar a la luz el sentido real de esa sociedad, y a través de esta inversión es la vida, como necesidad orgánica, que se convierte, dentro de su pura exigencia animal, en sentido humano, en tanto la sociedad de los hombres pasa a ser, por la sentencia de la necesidad insaciada, puro sinsentido humano.

Cuando la valoración del niño por el amor se efectúa mal o demasiado tarde, o no se efectúa en absoluto, la insuficiencia materna constituye la vida vivida como sinsentido: la experiencia interior le revela al niño una blanda sucesión de presentes que se deslizan hacia el pasado. Pero la duración subjetiva no tiene orientación, a falta de ser definida como el movimiento que parte del amor pasado (creador) y va hacia el amor futuro (espera por el otro, misión, felicidad, éxtasis temporales). Por supuesto, el pequeño frustrado encontrará algunos años después, y por sí solo, las tres dimensiones del tiempo; es decir, las encontrará por la unidad de sus proyectos. Hasta podrá asignar un sentido a esa existencia que lo desborda, que lo ahoga, que lo arrastra y que no

es más que él mismo. Pero justamente la debilidad de tales fines propuestos por la subjetividad radica en que siguen siendo subjetivos —a menos que sean retomados y objetivados por una corriente social— y conservan en sí una especie de gratuidad. Valor y finalidad se condicionan de manera recíproca en tal caso. La superación de lo vivido. Se elige para consolidar un valor claudicante. Pero la insuficiencia o inexistencia de la valoración va a arruinar al objetivo que se propone fundamentarla. Nos preguntaremos: ¿soy en verdad el encargado de esta empresa? —es el “¿Soy Abraham?” de Kierkegaard—, o bien: ¿es el mandato válido por sí mismo? ¿Puedo aceptarlo sin conocer a los mandantes? (Kafka decía: Tengo un mandato, pero nadie me lo ha dado.) O bien, como a menudo hará Gustave, ya adulto: ¿no es una tontería mi voluntad de escribir? ¿No soy, lisa y llanamente, un coleccionista, como los numismáticos o los filatelistas? En resumen, el amor del Otro es fundamento y garantía en la objetividad del valor y de la misión: ésta se vuelve elección soberana, permitida y solicitada en la persona subjetiva por la presencia de aquél³. De faltar, la vida se entrega como una pura contingencia. Lo vivido se presenta como una irrefrenable espontaneidad, que el niño sufre y produce sin ser su fuente. Y que al mismo tiempo se muestra como un embotellamiento de casualidades que desfilan una tras otra, sin que ninguna de ellas pueda anunciar la siguiente o explicarse por la anterior. Por supuesto, la inteligencia y la práctica reconocen en el mundo circundante formas temporales, esto es, series ordenadas, conjuntos unificados, totalidades que se totalizan, rigurosos encadenamientos de medios y fines. Se le enseña a buscar y encontrar las premisas necesarias de los hechos, que saltan sobre él como ladrones o que huyen entre sus piernecitas, y se le enseña a ver en los hechos, por inopinados que sean, consecuencias. Aprende sin mayor esfuerzo que nada carece de razón. Pero su desasosiego aumenta aún más no bien se retira en sí

³ Soberana, la opción se vive en la contradicción: se da a la vez como una libre determinación de la libertad por sí misma —lo cual debe suscitar por sí sola la angustia— y como la reinteriorización de un decreto exterior, lo cual debe de producir por sí solo la más radical alienación. Y muy a menudo es dable ver, en efecto, cómo el mandatario pasa de la angustia a la conciencia de su alienación, y viceversa. De todas maneras, tales dificultades son de segunda instancia; por supuesto, fastidian, corroen: ser hombre nunca es divertido. Pero el verdadero malestar comienza en el umbral de lo humano, cuando los niños malqueridos —o sea, la inmensa mayoría— quedan atónitos de existir sin razón.

mismo, pues encuentra una existencia sin razón de ser: la suya. En la base de esa confusa exploración acaso habrá de descubrir tiempo después una verdad de la Razón, pues el ser de un martillo y la existencia de un hombre no tienen una medida común; el martillo está ahí para martillar; el hombre no está "ahí", sino que se arroja en el mundo; fuente de toda praxis, su realidad profunda es la objetivación. Esto quiere decir que la justificación del "ser de las lejanías" es siempre retrospectiva: vuelve a él desde el fondo del porvenir y de los horizontes, remonta el curso del tiempo, va del presente al pasado, nunca del pasado al presente. Pero estas verdades ético-ontológicas deben revelarse lentamente: primero hay que equivocarse, creerse mandado, confundir finalidad y razón en la unidad del amor materno, vivir una feliz alienación y luego roer en uno mismo esa falsa felicidad, dejar que las infiltraciones extrañas se disuelvan en el movimiento de la negatividad, del proyecto y de la praxis, sustituir la alienación por la angustia. Son pasos indispensables: es, por lo demás, lo que yo he llamado en otra parte la necesidad de la libertad. La verdad sólo es inteligible al cabo de un prolongado y vagabundo error: primeramente administrada, no es más que un error verdadero. El niño falto de amor que se descubre a sí mismo existe, ya lo sabemos, y es el fundamento de toda legitimación: se considera un ser sin razón de ser. La frustración le descubre una parte de lo verdadero, pero se preocupa por ocultar de él la otra. En rigor, cuando se siente como injustificable en su ser, se halla cien veces más alejado de su condición real que el pequeño privilegiado que se considera de antemano justificado, pues uno y otro se atribuyen el ser de las cosas, pero el primero sólo percibe en sí mismo un fluir vago y meramente subjetivo: se encierra en el instante presente, punta extrema del pasado, cuando el otro capta en sí la vida como empresa del porvenir, como estructura fundamental de la temporalidad. Gustave es víctima de una mistificación; puesto que no se espera nada de él en la medida en que es sujeto singular de su historia, se lo hará por lo tanto, objeto de ésta: sin misión especial, se encuentra privado de entrada de las categorías cardinales de la praxis. No se trata de que el porvenir se sustraiga por completo a sus ojos, sino —hemos de insistir en esto— de que él lo ve como el resultado ineluctable de la Voluntad Ajena. Se lo puede profetizar, pero no hacerlo, puesto que ya está hecho. Es necesario, en efecto, que este hijo de cirujano haya estado desde su más tierna edad rigurosamente condicionado por la vida familiar, para mostrar tan

temprano un asco tan profundo por la acción, sea cual fuere su forma: a decir verdad, no sólo aborrece la vida práctica, sino que además no la comprende. Esta no entra en el limitado universo que él ha deslindado para su uso dentro de la objetividad; mejor dicho, de hacerla entrar, pierde su eficacia; todo es pasado, hasta el porvenir; todo es inmutable por anticipado; el esfuerzo concertado del hombre nunca será otra cosa que un vano estremecimiento en la superficie de un mundo muerto. La única excepción son, como veremos, las empresas de demolición.

Antes de que el quietismo se convierta en su tesis maestra y en uno de los principales temas de su obra, sufrirá muchas otras desgracias, y han de intervenir muchos factores de los que aún no hemos hablado. No importa; el origen es el abandono del lactante; el amor exige: al niño falto de amor no se le pide nada. Nada viene a arrancarlo de la inmanencia. Mejor dicho, puesto que él, como todos, se arranca incesantemente de ella, la superación, como no ha sido requerida, se efectúa ciegamente, en una penumbra clandestina: no recibe estatuto. Esta extraña condición no es vista, sino sentida: el niño gusta su ilegitimidad en la insulsez de la hemorragia que él provoca y sufre, y el pálido sabor revela la intercambiabilidad de todas sus afecciones; nadie la aguarda, ni siquiera él: por lo tanto, son equivalentes. Le parece que han sido, desde el horror hasta la voluptuosidad, cortadas de un mismo paño: de todas maneras, en efecto, y aun cuando imprevisibles, nunca parecerán inesperadas, por la razón de que no se espera cosa alguna distinta. Nacen, se instalan, vegetan y desaparecen, y vienen otras, modos diversos de una misma sustancia nauseabunda. Tiempo después llamará "tedio" a la experiencia de la universal monotonía, y con todo derecho; pero el "puro tedio de vivir" es una perla de cultivo: parece evidente que los animales caseros se aburren: son homúnculos, dolorosos reflejos de los amos. La cultura los ha penetrado, echando a perder en ellos la naturaleza sin reemplazarla, su frustración mayor es el lenguaje: comprenden de un modo grosero la función de éste, pero no tienen su uso. Esto es suficiente para que sean hablados. Se les habla, se habla de ellos, y ellos lo saben; el poder verbal que se les manifiesta y se les niega los atraviesa, se establece en ellos como el límite de sus poderes; es una inquietante privación que olvidan en la soledad y que los anuncia en su naturaleza cuando vuelven a encontrarse con los hombres. He podido ver cómo el miedo y la rabia se apoderan de un

perro: estábamos hablando de él; él lo supo inmediatamente, porque habíamos vuelto el rostro hacia donde él dormitaba, sobre la alfombra, y los sonidos lo alcanzaron de lleno, como si nos dirigiésemos a él. Sin embargo, nos hablábamos; él lo sentía: algunas palabras parecían designarlo cual si fuese interlocutor nuestro, y no obstante le llegaban borrosas. No comprendía el acto mismo ni cabalmente ese intercambio de palabras referidas a él, que le concernían mucho más que el ordinario ronroneo de nuestras voces —ese ruido viviente y no significativo con que los hombres se rodean— y mucho menos que una orden impartida por el amo o que un llamado sostenido por la mirada o el ademán. Mejor dicho —pues la inteligencia de estos animales humanizados está siempre más allá de sí misma, perdida en el embrollo de sus presencias y de sus imposibilidades—, se enloquecía por no comprender lo que comprendía. El asunto comenzó con un despertar y un impulso hacia nosotros parado en seco, continuó con quejidos y una agitación incoordinada y concluyó con unos ladridos de cólera. El perro pasó de la inquietud a la rabia por haber sentido a sus expensas la extraña y recíproca mistificación que es la relación entre el hombre y el animal. Pero aquella rabia no tenía nada de rebeldía: el perro había recurrido a ella para simplificar sus problemas. Ya calmado, se marchó al cuarto contiguo y rato después regresó: nos hizo unas cuantas gracias y nos lamió las manos.

Este ejemplo muestra a las claras que la cultura, primeramente simple medio, ignorada laguna, se convierte en el caso del animal, favorecida por el amaestramiento, en pura negación de la animalidad, y ello por sí sola; es una fisión que arrastra al animal por arriba y por abajo de su nivel familiar, alzándolo hacia una comprensión imposible mientras su inteligencia extraviada se hunde en el embotamiento. Por ella, nada es dado: algo es quitado. Sin alcanzar jamás la escisiparidad reflexiva, lo inmediato de lo vivido es hendido, puesto en duda. Por nada; consiguientemente, ninguna esperanza de mediación. Una sombra de distancia separa a la vida de ella misma y hace a la naturaleza menos natural. De resultas de ello, la tranquila inmanencia se trueca en presencia ante sí mismo. Una transformación nunca consumada. Es un movimiento puro, pero la renovada disputa, la implantación de lo humano como posibilidad negada, se traduce en un goce: el perro se siente vivir, se aburre. El tedio es la vida saboreada como imposibilidad de hacerse

hombre y como permanente zozobra del deseo de trascenderse hacia lo humano. En una palabra, los pequeños monstruos forjados por el Rey de la Naturaleza conocen momentos privilegiados en que las necesidades, ya satisfechas, dejan de apremiarlos y justificarlos; luego, si la vida goza de sí misma como límite negativo de los poderes animales y a la vez como despreocupación que echa a perder por debajo una vaga empresa dolorosamente imposible, debido a ese distanciamiento que no es siquiera presencia ante sí, cada instante vivido se experimenta como restitución, por incapacidad que provoca el olvido, de la pura contingencia, es decir, de la existencia desprovista de objetivo. Y esta contingencia, en lugar de ser la simple estructura permanente de lo vivido, goza por sí sola como un sentido, es por sí sola la condición animal y la insípida intuición de ésta como sucesión sin finalidad de estados intercambiables y siempre diferentes. Sin la cultura, el animal no se aburriría: viviría, sencillamente. Obsesionado por esta ausencia, vive la imposibilidad de superarse como olvidadiza recaída en la animalidad; la naturaleza se descubre mediante la resignación. El tedio de vivir es una consecuencia de la opresión de los animales por el hombre; es la naturaleza que se capta como término absurdo de un proceso limitativo en lugar de realizarse como espontaneidad biológica.

Gustave comparte con los animales esa nostalgia, porque también él ha sido domesticado. El amor enseña; cuando falta, se trata de amaestramiento. Una vez aprendidas las primeras conductas, las costumbres elementales de aseo, si la razón del aprendizaje desaparece, el niño sólo verá en ellas una serie de compulsiones. No las integra ni las retoma por su cuenta; a lo sumo las considera una cadena de reflejos condicionados, y en el peor de los casos como la empresa en él del otro, vale decir, como el revés de una conducta organizada. En este último caso la interioriza como actividad sufrida; la costumbre aprendida por la fuerza y el imperativo extraño se unen para determinar la heteronomía de su espontaneidad. Hemos de ver que la actividad pasiva no es en Gustave otra cosa que una oculta vuelta de la acción impuesta contra los que la imponen; en otros términos, jamás opondrá actos a los actos de los otros; obedece celosamente las órdenes de los padres, se abre a las nuevas determinaciones con que éstos quieren afectarlo, pero se las arregla mansamente para que sus consecuencias sean claramente desastrosas. Así se remontará, sin esfuerzo, desde las últimas catástrofes hasta la intención original, que será condenada

a posteriori por sus efectos. Además hay que vivir estos efectos negativos, deslindar en medio de los dolores, y a través del fluir de lo vivido, su radical nocividad; por lo tanto, obedecer, impulsar la dimisión hasta no ser más que la materia inerte que otro moldea. Esto quiere decir: rechazar toda responsabilidad, dejar desarrollar en sí la empresa del otro sin despojarla de su alteridad. Realmente, la docilidad no es cabal: subrepticamente se las compone para desviar el proceso, y sobre todo se niega a corregir por sí sola las desviaciones que no dejan de producirse en un sistema mecánico. En resumen, la acción pasiva consiste, de manera esencial, en una artimaña de la inercia vivida. Comprendamos que ésta debe imponerse en primer término, realizarse en la existencia subjetiva del paciente mucho antes de que éste piense en falsearla. Debido a ello, Gustave no elegirá la acción pasiva entre otros modos igualmente posibles de la praxis; antes bien, la praxis misma se produce como trabajo interior de la inercia cuando le resulta por igual imposible no existir—Gustave se define, como los hombres y los animales, por proyectos— y formularse para sí como trascendencia y como empresa. La praxis se vuelve eficacia de lo pasivo porque el condicionamiento del niño le quita todos los medios de afirmarse como acción positiva de la negatividad. Hemos de insistir acerca de ello: sólo deseaba señalar que las primeras conductas del niño son vividas como puro fluir soportado, sin significación subjetiva alguna, y que a la vez remiten a una actividad trascendente, como la del domador, cuya finalidad y cuyo sentido escapan a priori al objeto del amaestramiento. En ese primer momento, la aculturación sin amor reduce a Gustave a la condición de animal doméstico. También él sufre la obsesión de una ausencia: la cultura le es entregada para una ignorancia que, afuera, en el medio de la alteridad, es por principio un saber; ella lo moldea y sigue siendo extraña a él.

La educación lo arranca de sí mismo sin hacerlo entrar en el mundo de los demás. Constantemente es rozado desde afuera por objetos comprensibles: empresa, porvenir, intención, decisión, espontaneidad, unidad sintética de un sujeto y su praxis. Pero justamente son ellos los que le huyen cuando él procura captarlos. No se trata de que no sean homogéneos a los movimientos de su vida; al contrario, nadie puede impedir que él exista y se realice con todas las dimensiones de la existencia; de tal modo puede, pues, presentir como una correspondencia entre lo interior y lo exterior; a cada instante se encuentra a punto de comprenderse por los otros,

y de comprender a los otros por sí mismo. Pero le falta la mediación: el amor. Las significaciones objetivas escurren el bulto y se dejan descifrar por la incomprensible alteridad que lo moldea, en tanto que las determinaciones más inmediatas de su espontaneidad le parecen las más lejanas, las más oscuras, y se hunden en su noche apenas sueña con asirlas. Su alienación se le presenta con más fuerza que su verdad subjetiva, y sobre ella recae él incesantemente después de vagas intuiciones resbaladizas que semejan sueños. Al igual que el animal doméstico, el niño no comprende lo que está comprendiendo, lo que le parecía haber comprendido: resignado, olvidadizo, vuelve a su contingencia injustificada, a las sucesiones pasivas de sus estados, como el animal a su mutismo. A las fugitivas claridades que lo atraviesan no les reconocerá por el momento otra función que la de presentarle su naturaleza como insuficiencia a través de la cultura experimentada como privación. Ya es hablado, como nuestros perritos falderos, pero demasiado tarde: se le habla poco, distraídamente y sin sonreírle. En este sentido, permanece por debajo del perro, el cual por lo menos interioriza el amor de que es objeto. A falta de ello, el niño se descubre en la tristeza como insignificancia y desunidad. En cambio, superior al animal, por el hecho de que en él la quiebra interior ya es presencia ante sí. No hay que creer, pese a todo, que la rota, aunque indisoluble unidad de lo reflejante y lo reflejado, ponga de manifiesto una simple fisura ontológica. La presencia ante sí posee en todos nosotros una rudimentaria estructura de praxis; en el nivel mismo de la conciencia no tética, la intuición está condicionada por la historia individual: el acoplamiento giratorio puede incluir un rechazo, una adhesión, un vano esfuerzo por aplastar los dos términos en la unidad del en-sí. Gustave se encuentra, hasta en el fundamental "para-sí", trabajado por la frustración; su presencia ante sí es intuición de un ser menor —la naturaleza— por comparación con la cultura, ser indescifrable y superior. Su conciencia es una perpetua recaída que descubre, a partir de un más allá privativo, la existencia a priori como un más acá. No se trata en este punto del "complejo", ni aun del sentimiento de inferioridad: ¿cómo podría ser inferior?, ¿a quién?, ¿en qué? Pero el más allá, por su sola ausencia, o, si se prefiere, por su presencia más allá, constituye al más acá como una miseria, en el sentido en que Pascal entiende la "miseria del hombre sin Dios". Y esta miseria no llega a la existencia debido a que ésta carece, al parecer, de tal o cual virtud: es carencia en sí misma, es

esa singular carencia que define a la existencia y que no es carencia de nada en particular. Es cosa que se comprende sin mayor esfuerzo: lo que falta es el amor; presente, la masa fermenta; ausente, se hace pesada; el malquerido sufre la naturaleza presente ante sí como insuficiencia —a través de sus vanos esfuerzos por captar las significaciones inaccesibles—, como pasividad y puro ser-ahí sin finalidad ni razón. Ahora bien, estos caracteres negativos y generales no provienen de comparación ninguna. Sencillamente, es la falta de amor sentida por el existente mismo en el nivel de la unidad sintética de su existencia como una posibilidad interna, escapándole al momento en que ella se propone —es decir, de manera incesante— llevar a cabo esa unidad. El niño permanece en el nivel de la pura subjetividad. No designa al amor rechazado como un ser del exterior; se designa a través de la categoría vacía de objetividad como realidad privada de fuerza y mal vinculada: el amor no es conocido, pero su ausencia se da a conocer como carencia de ser a través de la fermentación —recaída por anticipado— de esa masa sin levadura. El tedio es pena de amor que se ignora: a través de la intuición de la contingencia y de la monotonía hasta la imprevisibilidad, descubre su carácter objetivo de malquerido —relación fundamental con el prójimo— como verdad subjetiva de su existencia: amarse sería interiorizar la afectación del otro y realizarse en y por esa síntesis ajena. No ser amado es cosa que se siente y se realiza como imposibilidad de amarse. Comprendamos, una vez más, que no hay en el niño un esfuerzo defraudado por agradarse, por dar amor al fluir vivo que lo constituye; simplemente, se repele; en él, la ausencia de amor materno es directamente sentida como no amor de sí. Esta hostilidad para consigo mismo no es más que un rasgo secundario; no puede ser muy fuerte, ya que el sí odiado nunca puede ser por completo un objeto para el sí que odia; no obstante, es permanente y es la casi relación que encontramos en la fisura no tética de lo inmediato (presencia ante sí). Así como el sí odiado se encuentra dentro del sí que odia como el más profundo sí, lo cual implica un incesante carrusel, así también la realidad aborrecida se encuentra en el interior del aborrecimiento como su naturaleza y su ser profundo. En otros términos, el sentimiento de repugnancia se halla afectado, a título de realidad subjetiva, por las mismas insuficiencias (contingencias, pasividad, insignificancia, etc.) que el sentimiento repugnante. Y como precisamente la dicotomía esbozada no llega hasta la escisiparidad reflexiva, y de esta manera los dos modos

pasan sin cesar uno al otro y cada uno de ellos toma una y otra vez la función del otro, resulta de todo ello un cierto debilitamiento del asco. O, para decirlo con mayor precisión, el asco se asquea de no ser más intenso, más prieto, más necesario; en una palabra, de participar en el ser al que denuncia y, para decirlo de una buena vez, de verse, en su condición de asco, apuntado por el aborrecimiento que él mismo traduce. Como puede observarse, en este terreno dos negaciones no valen una afirmación; una y otra se estorban sin suprimirse. El asco se siente asqueroso y por ello se asquea más; al contrario, sufre una devaluación interior. ¿De dónde le llega su mandato? ¿Quién lo autoriza a manifestar su repugnancia? ¿Para qué? Tan poco como cualquier otro sentimiento, el asco no tiene razón de ser; si naciera del acontecimiento y de la sustancia con el rigor de una consecuencia que se desprende de un principio, podría ser desprecio cabal; vago, vagabundea, llena todo, todo lo llena. Eso es el tedio de vivir: una hostilidad disminuida, medio universal de lo vivido. El no amor se interioriza como imposibilidad de amarse, sentida como aborrecimiento, y éste, en el instante de su aparición, se degrada y pasa a ser una indisoluble unidad dentro de la dicotomía: obscena insipidez del gusto, malevolencia inquieta y resignada en la degustación.

Está en todas partes; es la vida misma de Gustave. Después, al hablar de su adolescencia, éste se llamará "hongo hinchado de tedio". Y la voz hongo está allí para insistir en el carácter casi vegetativo de su existencia y del sentimiento que la inunda. Se ve con el aspecto de una planta: faltan los órganos de locomoción, y la planta sufre su espontaneidad, produce sin razón, pero sin tregua, sus dulces, sus mantecas, almacena reservas que le permitirán proseguir su ilegítima existencia. Pero todos esos jugos que la hinchan, todas esas inertes plenitudes, son justamente lo que él denomina tedio. Nunca Gustave pensó en hacer responsable al mundo exterior; prueba de ello es que se encarna en un hongo. Ni ojos, ni orejas, ni manos. Ojalá que el tedio provenga de afuera: su caso sería menos grave. A decir verdad, todos los jóvenes se aburren: querían hacerse a la mar o a la ventura, batirse o batir récords, pero se quedan entre cuatro paredes, con el padre, la madre y los hermanos, en el ceremonioso universo de la repetición, iguales recuerdos, iguales bromas, iguales juegos. El acto imposible les descubre la contingencia vegetativa de los padres, de los muebles, de las ocupaciones: vivir es perder la sangre. Y mueren vivos en la

"Casa de los Regresos Nauseabundos". Pero ese pequeño tedio menor, que no carece de satisfacción, se entrega como una contrariedad provisional. La imposibilidad de actuar no será eterna. Prueba de ello es que el muchacho denuncia el absurdo de su vida presente en nombre de la inflexible necesidad de la praxis. La estructura de la "degustación" no ha variado: la finalidad, tomada por razón de ser, fuera de alcance desenmascara una horrenda plenitud sin razón. Pero el acto justificativo ya es conocido; se lo disfruta de antemano con la imaginación; el adolescente alimenta la esperanza de renacer o, mejor dicho, de morir en los limbos familiares para nacer a la verdadera vida legitimada, esto es, a la misión. Gustave ha sido afectado en lo más hondo: la acción, las significaciones, el amor y sus tiernas promesas: todo le ha faltado en la edad en que sufría esta ausencia sin tener medio alguno de comprenderla. La ha vivido, pues, como insuficiencia definitiva y como acre abundancia vegetal de sus propios jugos, de sí. Hongo: organismo rudimentario, pasivo, trabado, rezumando una abyecta plenitud. La imagen es justa: así se sintió desde los primeros días de su vida. Poco después habrá de universalizar el tedio. Operación previsible y necesaria; pero todo cuanto hace es una extrapolación: parte de sí mismo y denuncia en los demás hombres y en los animales la misma insuficiencia que ha descubierto en él dentro de su propia vida.

El tedio: éste es el malestar. Es la no valoración experimentada. A partir de ahí comprendemos sin mayor esfuerzo que haya entrado torcidamente en el mundo del lenguaje. El amor da, espera, recibe: hay reciprocidad de designación. Sin este vínculo fundamental, el año es significativo sin ser significativo. Las significaciones lo atraviesan y a veces se instalan en él, pero le son ajenas: por ellas, el Otro lo descifra; otras, huyen hacia el Otro. Al mismo tiempo, inertes, semicerradas, manifiestan el poder de ese invisible ocupante. El niño, reducido a la contemplación de su pasividad, no puede saber que posee la estructura de un signo y que la superación viva de lo vivido es en él, como en todo el mundo, el fundamento de la significación. El lenguaje le llega, pues, desde afuera. La superación significativa es la operación del Otro y remata en una significación que lo determina desde el exterior. Gustave habrá de descifrarlo tal cual procedió con sus primeras costumbres. Es una pasividad —resultado objetivo— en el seno de su subjetividad, de la actividad extraña. Las palabras son cosas que el curso de lo vivido acarrea. Le costará sobremanera hacer de ellas los instrumentos

vivos de su propia superación hacia el exterior, y nunca lo logrará del todo, por la razón de que ha sido pasivizado por los cuidados maternos y porque superación y proyecto —sus posibilidades permanentes de actuar— han sido, desde el comienzo, silenciados. Hablar es actuar; puesto que sufre, se le imponen nombres que él aprende sin reconocerse en ellos, vale decir, sin retomarlos por su cuenta. Son marcas extrañas, hitos para los Otros. Cuando adivina su empleo y se compenetra, merced a una lenta ósmosis, de sus significaciones, está muy lejos de presentir en ellos el comienzo de una reciprocidad. Se lo llama; él no sabe llamarse. No permanecerá mucho tiempo, pese a todo, sin descubrir en las determinaciones que lo afectan superficialmente una verdadera hipoteca sobre su realidad profunda. Todo niño, no bien puede aplicar un nombre a un objeto de su medio circundante, asimila, en efecto, la denominación al descubrimiento del ser. Gustave no escapa a la regla, aunque haya podido someterse con algún retraso a ella: el perro es un perro, y la madre es una madre; todas las cosas poseen, en su núcleo de tinieblas, un nombre; no bien una voz lo despierta, disfrutamos de la verdad por la boca y el oído. El menor de los Flaubert no vivió la designación de los objetos que lo rodeaban como su empresa: seguramente puso más sumisión que espontaneidad. No importa: apenas llegado a la fase de la ontología verbal, es necesario, quierase o no, que sus diversas designaciones coincidan con los atributos de su sustancia singular. Es Gustave, es Flaubert, es niño, varón, etc. Día tras día irá precisándose la descripción. Le llega desde afuera, y qué puede hacer, no obstante, sino aceptarla. Es una razón, y no la menor, de sus estupores. No se trata de que sus sentimientos sean por naturaleza inexpresables: la heterogeneidad del discurso de los afectos no es más que una fábula, en general y en cada caso particular. Simplemente, la pasividad de Gustave torna unívoca la denominación: en él, el acto verbal tiene una mala realización. Sus sentimientos, ovillados, encogidos, comprimidos sin porvenir, sin razón de ser, no pretenden designarse. Ni a él ni a los demás.

Ya sabemos el porqué. Privado de la solicitud materna, nunca sintió despertar interés en los demás, y en cierto modo se limitó a vivir al día la vida que le había tocado, sin interesarse tampoco en ella. La intención de designar, esto es, de conocer y hacer conocer, se encuentra, por supuesto, en cada momento vivido de su experiencia, pero soñolienta. Si despierta, su mutismo es tan profundo que las palabras "no suben la cuesta". Y aparte está el tedio, ese asco de sí: ¿por

qué tendría que desear comunicar su ser disminuido, su no valor? Cuando las palabras aprendidas difunden sus significaciones, cuando éstas penetran paulatinamente en las capas profundas de su pasividad, le parecen a un tiempo su sustancia misma y los turmeles de lo extraño. Insignificante, se lo significa; se le significa lo que es. Pero la intención verbal permanece embotada; no se lanza hacia el sentido propuesto para tomarlo por cuenta propia y volver a enviarlo como una bala. Ya tiene maestros, pero aún no interlocutores. El resultado es el extrañamiento: se reconoce sin reservas en los términos del discurso, y a la vez no encuentra en ellos nada de él mismo. O bien, se imagina que permanece más acá de las palabras, que están al servicio de los ricos, de los seres cabales, y que él se les escapa debido a su ingrata pobreza. Es, siente lo que ellas dicen: ninguna otra cosa, nada más y mucho menos. En este caso el estupor nace de ese menos inasible, indefinible, que su inconsistencia misma prohíbe ver lúcidamente y oponer a la plenitud de los vocablos. Pero también ocurre que la palabra le parezca extraña en sí misma; el nombre propio y las calificaciones de costumbre son el ser mismo del niño; sólo que, a falta de una adhesión espontánea, ese ser, indudablemente suyo, queda fuera de su alcance; es él; el contenido significado no se relaciona más que con Gustave solo: tal la evidencia. Pero es una evidencia que se ha equivocado de persona. Se diría que ha sido hecha para presentar al niño a alguna otra conciencia. En esa intuición verbal el estupor proviene esta vez de la alteridad; mejor dicho, el niño se extravía ante la indistinción entre él mismo y el Otro. El es él mismo en su condición de Otro o para Otro. La indiferenciación de estas categorías no debe sorprendernos: para distinguirlas, oponerlas y luego unir las mediante vínculos sintéticos en permanente transformación, sería necesario el movimiento dialéctico más sencillo, esto es, el de la vida y nada más: y es un movimiento que existe, desde luego; que existe en Gustave como que el muchachito está viviendo, así sea lentamente. Pero se encuentra obstaculizado, oculto, despistado por la pasividad constituida; río subterráneo, serpentea en la inmanencia; cuando, mucho tiempo después, el río corra al aire libre, el mal ya estará hecho: a cada instante correrá el riesgo de encallar. En los primeros años, de todos modos, las categorías se mezclan e interpenetran: cuando la pasividad es la única forma concebible de la acción, hay que sufrir la ipseidad misma como un ser-otro.

Gustave queda atónito delante de sí, esto es, delante de la expresión "yo mismo": este índice apunta a su vida subje-

tiva; designa a la vez su unicidad, que corresponde al puro sentimiento de vivir, y su unidad, síntesis pasiva y activa —todo junto— del flujo vivido. Ahora bien, si es cierto que en su boca el sabor de un plato o que el frío del amanecer se dan por sí solos como sensaciones especiales, vinculadas fuera de toda duda a un aquí y un ahora, también es cierto que la insignificancia de un niño no valorado y que la equivalencia absoluta de sensaciones contingentes dan a su sucesión cierto carácter de generalidad. Gustave no tiene mayor cosa en común con los individualistas “finiseculares”; no es él quien corre a refugiarse en las faldas de su madre, gritando, como André Gide, “No soy como los demás”. En verdad, ni siquiera es posible llamarlo por entonces un individuo. ¿Único? ¿Común? El niño no plantea el problema; sencillamente, sin palabras, sin conceptos, se ve traqueteado de un sentimiento a otro. Y por otra parte reconoce la unidad, cuando ésta es pasiva: a través del fluir de todo persiste una inerte identidad que él, a no dudarlo, siente; pero la síntesis activa de lo múltiple, es decir, en suma, la persona, es vista por él en los demás, en su padre —siempre trabajando—, y en su madre, eficaz y distante; en él no existe; en todo caso, no lo ha encontrado. Sin embargo, las personas mayores lo consideran responsable de sus actos: se lo castiga, se lo recompensa, se lo reta. Es la costumbre, y él la acepta. Pero no capta el sentido de ésta cuando el enjuiciado es él. Cuando llegue a la edad de defenderse, la discutirá; nadie ha creído más sincera, más agresiva, más desesperadamente en el Destino, síntesis pasiva, secreto, verdad futura, inerte materialidad prefabricada de los que se dicen personas. “No me siento libre”, repite en su correspondencia. Y la metafísica no tiene nada que ver con esta resignada confidencia. Gustave desea ante todo señalar que nunca tiene la impresión de ser agente, sino, constantemente, la de ser actuado. Además, en los pasajes más claros y mejor desarrollados, la emprende en especial contra el voluntarismo de Louise: según la Musa, querer y perseverar es definirse. La unidad de las acciones unifica el carácter, y recíprocamente. A decir verdad, es la opinión más difundida; pero no es la de Gustave: Gustave tiene para sí que la consistencia de su “persona” singular y el eterno retorno de sus comportamientos son dos efectos independientes de una misma causa, que es la permanencia de sus fatalidades objetivas. Estas —inertes arreglos de la materia, carriles, rieles, túneles, pendientes, rampas, virajes— lo aguardan y habrá de decidir a cada instante respecto de su velocidad y su dirección. Merced a

este movimiento sufrido y orientado, Gustave es reunido; se siente contenido por un corsé de acero —propulsión, pulsión, trenadas— y teleguiado a partir de un puesto futuro, tal su unidad; si se olvidara por un momento maniobrarlo, sus abastidas carnes se hundirían, y él se fundiría, charco de grasa en una vía férrea, o se deshilaría, ya humo en el vacío demasiado grande del universo. Nada que temer: el porvenir es una memoria: siente eso cuando le escribe a su amante, eso es lo que siempre sintió. El niño decía yo, yo mismo, y las palabras designaban, en su boca, en su cabeza, un producto de serie, común y singularizado por su número de orden, un producto que extraía su provisional unidad del trabajo ejercido por los obreros en su materia y que la perdía, poco a poco, por el desgaste de la acción de las fuerzas exteriores.

¿Acaso el Destino piensa? Si es así ¿de dónde le llegan las palabras, las nociones? Desde los primeros años el dispositivo se instala en él: en el curso de su vida sólo necesitará inventar el lenguaje conveniente; tal será su obra, a la que podríamos llamar: "Discurso sobre la fatalidad". Pero al principio no hay más que un sentimiento borroso. Cuando en un primer momento el médico filósofo le dice "tú" la palabra adquiere en su imperiosa boca un sentido completamente distinto: tú, el responsable; tú, que debes obedecerme y que por consiguiente puedes hacerlo. El niño no conoce aún los quites, aún no sabe disolver el tú con el yo en el "él" del destino; recibe pasivamente la designación. Tú es yo para El. Esto quiere decir que acepta la responsabilidad por sumisión al Padre y que hace de ella un carácter periférico de su pasividad. Al mismo tiempo, el tú despierta en él, como he dicho, vagas reminiscencias: el recuerdo de lo que nunca fue, de lo que no puede ser, en silencio. Estos recuerdos sin contenido se hunden en el olvido. Pero comienza la estupefacción: la denominación se discute y discute al niño en su ser. No: la discusión supone la oposición, el lazo sintético de reciprocidad negativa. Más bien se trata de una ligera desrealización, que va de la palabra a la persona y regresa de la persona a la palabra. Yo soy yo: el niño, indudablemente, se reconoce, y además no soy yo: la palabra se vuelve piedra de sillería, y Gustave tropieza en ella; rechazado, contempla esa masa impenetrable que lo encierra en sí y que lo destierra de su ser. ¿Desde dónde la contempla? ¿Se ha refugiado en el silencio? No: todo es palabra. Sin embargo, le faltan las palabras que podrían designarlo con mayor exactitud. Le faltan, pero tienen reservado su lugar: el mutismo,

palabra futura, es la escrucijada desde donde el niño contempla la palabra en su plenitud y su insuficiencia. Pero ni su edad ni su pasividad le permitirán buscar una expresión nueva; así, el mutismo es espera pasiva. Por lo demás, no hagamos de él una región del alma: todo el cuerpo del pequeño San Sebastián está atravesado por las palabras cuyas saetas vibran todavía. En verdad, en la medida misma en que el mutismo es palabra, la palabra es muda en su esencia. Eso es el embotamiento: la insuficiencia del verbo en acto denunciada por el verbo en potencia; lejana, opaca, la palabra fascina y al mismo tiempo se levanta en el fondo del alma, inaudible, ausente. El acto verbal parece volver a poner todo en su lugar, definir la ausencia por la insuficiencia del término presente, y de manera recíproca; en una palabra, los dos términos parecen engendrarse por su diferencia. Pero la pasividad de Gustave no le permite efectuar la operación; por lo tanto, espera. ¿Qué hay en él cuando se queda absorto, chupándose el dedo horas enteras? Nada y todo: un semilenguaje, una relación de no reciprocidad, brumas vivas que se fascinan sobre la piedra que las nombra y se asombran de no petrificarse, la sensación de ser uno fuera de uno mismo, la espera, por fin —tímida, decepcionada por anticipado—, de una metamorfosis: la vida habrá de roer esos bloques de opacidad, liberará la vida que aprisionan; o bien, éstos la absorberán poco a poco, y el pequeño terminará por fundirse en el oscuro ser de la materia sin interioridad. A partir del "Yo", primera designación de su realidad subjetiva, hay que comprender la multiplicación de los estupores: toda calificación del niño —"serio", "malo", "tranquilo", "sobreexcitado", "cansado", etc.— se da como una determinación de su ipseidad; es suya en la medida en que el yo se ve afectado por ella. De esta manera, cuando se designan sus estados de ánimo, sus conductas, o bien sus "rasgos de carácter", los signos participan en la ambigüedad de la noción-madre y de la palabra que la expresa. Estas observaciones permiten decidir: los primeros embotamientos no son los efectos de un conflicto naturaleza-cultura, sino los síntomas de una enfermedad interna del lenguaje; el niño no valorado sólo puede expresarse en términos de valor; en efecto, a su realidad subjetiva se aplican denominaciones que necesariamente remiten a la autonomía de la espontaneidad, a la unidad sintética de la experiencia, a todas las estructuras de la praxis, es decir, al fundamento de toda legitimación; sería perfecto si en algún momento Gustave hubiese sido puesto en condiciones de ejercer la soberanía que tales denomina-

ciones legitiman: los hijos amados son príncipes; preferidos, reinan desde su más tierna edad; pero un niño recibido con indiferencia es una mala hierba. Y Gustave, esa mala hierba, no recibirá de boca alguna el lenguaje de las plantas inútiles, el único que sea suyo. Después, mucho después, él mismo lo inventará; en tanto espera, la hierba se expresará en el lenguaje regio, esto es, con palabras de hombre que la traicionan. Mejor dicho, no: no se expresará para nada. Conocemos las pasiones de Gustave por las de su encarnación Djalioh: desgrefñadas, inconsistentes, variables, vuelven a emanar, se deshilachan, pasan unas a otras y se prueban sin intentar mostrarse. Las palabras prestadas por los adultos apuntan en esas endechas sin melodía a no sé qué espontaneidad creadora y soberana, que el niño nunca ha encontrado en sí mismo; por más que poco después restituyan con exactitud la sucesión de las notas, ya no es la misma: el conjunto, sin retoque visible, está organizado y ofrece la unidad de una empresa; una leve opresión hará del primer acorde y del acorde final una reciprocidad de reflejos; cada sonido remite a los sonidos anteriores, anuncia los siguientes y se destaca, forma singular, sobre el fondo de la totalidad musical. En resumen, el lenguaje humano parece humanizar los colores y los placeres: los pinta como deberían ser y no como son. Cuando Gustave se hunde en sí mismo, cuando sufre sus estados de ánimo, jamás se eleva hasta el deseo de comunicarse. Y cuando es elevado por el Otro hasta el nivel del discurso, entonces responde a las palabras inductoras con palabras inducidas, sin imaginar siquiera que pueda relacionarlas consigo mismo. Muy pronto esta alteración patológica va a comunicarse a la expresión en general en todas sus formas. Gustave vive en sociedad; luego, expresa: cada uno de sus gestos es "conservado contra él", o puede serlo. Pero los sentimientos fríos, lentos, dolorosos, que se aplastan o se enquistan o se evaporan en lo más profundo, en el abismo del corazón, se viven como una disminución orgánica, como una disminución del ser —vasoconstricción, languidez del pulso, hipotono o resolución muscular— y, aun cuando un cambio de color o un balbuceo puedan ponerlos de manifiesto, no se expresan, sino que se deprimen*; el orden expresivo y el orden emocional quedarán tan tempranamente separados en el niño, que puede decirse, con toda seguridad, que éste nunca siente lo que expresa y nunca expresa lo que

* Juego de palabras intraducible, basado exprimer (expresa) y deprimer (deprimir). "Ils ne s'expriment pas, ils se dé-priment". (N. del T.).

siente. Pero entonces, se dirá acaso, ¿qué va a presentar a los demás? Respondo: nada. Representa, está en representación. O bien, si se prefiere, los gestos y los actos se organizan por sí solos, sin referencia a las realidades vividas; remiten a los demás lo que éstos querían que fuese Gustave o lo que Gustave quería ser para ellos, dos fines que a veces se oponen y otras son sólo uno. Más adelante hemos de ver que el menor de los Flaubert no dejó de representar papeles.

Extraño contraste del hombre social con esa hierba —en el fondo de él— loca y paciente, que lánguida, pasivamente, intenta destilar como un jugo el lenguaje de la vida al desnudo. Todo Gustave está ahí no obstante, engañoso cuando es hombre, verdadero cuando sigue siendo vegetal. Y cuando en su correspondencia hable de sí mismo, será la ola de tinta de la jibia. Cuando inventa, cuando cuenta historias, declarándolas fraguadas, no nos apartamos un solo instante de lo verdadero. Pero hay que comprender: lo verdadero vegetativo es el producto de una actividad pasiva; impregna las palabras soberanas con un sentido profundo que ninguna palabra podrá restituir. Ya lo veremos; de todas maneras es su arte, su soledad, mientras que la representación se vive en el nivel de las relaciones humanas, en la sobreexcitación, seguida, por lo general, de postración. La presencia de sus congéneres lo agita enormemente: tienen exigencias que él no alcanza a conocer; hay que ceder a ellas, so pena de dejar al descubierto la impostura y el hecho de no ser Gustave enteramente un hombre: los gestos y las mímicas se atropellan. Es la farsa, la feria, es el muchacho. Y si los espectadores se convencen, tanto mejor: Gustave procurará observar por los ojos de ellos. A esto quería llegar yo, es decir al pitiatismo, pues ciertamente de esto se trata: en sociedad, Gustave pierde la cabeza. No mira a nadie, no ve nada; es visto; se advierte o no su presencia; y esta visibilidad total es, en efecto, una disposición interior; traspasado por mil miradas, alumbrado en todos sus aspectos, se convence al instante de que él está sobre un escenario —en alguna medida sería un teatro circular— y de que hay que representar cinco actos sin interrupción. Se arranca súbitamente de las letárgicas melancolías, salta al plano superior —sección de las mímicas, gestos, expresiones, significaciones— y allí, mediante una crisis de nervios dirigida, se transforma en un gran barbián estruendoso. Los testigos nos relatan que no era muy convincente. El no quiere saberlo: si está en medio de los hombres, es visible; si es visible, actúa; si actúa, la victoria

es conquistada de jure. Al final, sofocado, sin aliento, presa de ese Yo al que abriga y al que nunca ha encontrado, oye los silenciosos aplausos de manos invisibles: ya es suficiente; ciego y sordo a las verdaderas reacciones de la concurrencia, se deja convencer por el entusiasmo de los demás de que el intérprete y su formidable personaje son y siempre han sido solamente uno.

Vemos que no se trata de un embuste concertado ni de un verdadero juego, sino de una defensa contra los hombres. Y que ésta, voluminosa mezcla de signos, intenta ser una diversión: se rompen los oídos con gritos, se cansan los ojos con movimientos gigantescos y precipitados. Pero tales danzas de captación suponen una lesión grave. Gustave nunca ha creído, por sí solo, espontáneamente, ser tal cual se representa. Cree haber convencido a los demás y se fascina con la creencia que cree haberles dado. El impacto de los demás es tan fuerte, que estos le devuelven su comedia con las apariencias de lo verdadero y lo obligan a compartir su error, cuando él es el mejor indicado para denunciarlo. Y al mismo tiempo es tan débil, que no tiene Gustave el menor desvelo por interrogarlos, y en ese juego de reflejos ellos no representan más que el distraente principio de la alteridad. Habrá que insistir en esto cuando estudiemos su "neurosis"; la patología de la creencia incumbe a la histeria más bien que a la epilepsia que durante tanto tiempo lo afligió. Lo que nos interesa por el momento es interrogar su protohistoria: ¿no hallaremos la explicación de la vocación histerica de Flaubert en la constitución pasiva que se le dio?

Lo que está en discusión es la Verdad: para que él la reconozca y la afirme —así sea ella nada más que el disfraz de un error o de una mentira— es necesario y suficiente que el Otro la haya estampillado. Y, por supuesto, no se equivocaría mayormente si se considerara lo Verdadero como una obra común y como una exigencia de reciprocidad: nunca sabré nada que el Otro no me garantice, pero cabe añadir que el Saber ajeno no tiene otra garantía que yo. Con todo, lo que Flaubert ignora es la reciprocidad: hemos visto y hemos de ver aún mejor que esta relación se le escapa; ausente, no puede concebirla; presente, ni la comprende, ni la aprueba ni puede atenerse a ella: la rompe, o la transforma en relación feudal. Ya conocemos la explicación: activo, Gustave llevaría a cabo la experiencia del antagonismo o de la ayuda mutua —es el mundo de los hombres—; pasivo, se sufre porque sufre la dominación extraña. La actividad forma

parte de las atribuciones ajenas: Gustave puede ser objeto de ella. Sujeto, jamás. Ahora bien, la Verdad es siempre una empresa; por esta razón, Gustave la ignora o la sufre. La ignora: nunca tiene respecto de su propia existencia esas activas claridades —intuición y juramento mezclados— que deciden lo que comprueban. He dicho que esta azarosa, tímida vida iba a intentar darse un lenguaje; pero para ella se trata, más que de definirse, de otorgar un sabor a las palabras; se degusta y pasa. La degustación no es conocimiento; se fija, parasitaria, en un momento de lo vivido que la arrastra al olvido. ¿Qué falta? El acto elemental: la afirmación.

La sufre: si la afirmación es constitutiva de lo Verdadero, entonces el Otro tendrá que opinar. El acto judicativo se le presenta al niño como una praxis extraña. Y este acto sella palabras, gestos. Marcados, tienen un extraño poder: se deslizan por los ojos y los oídos como un edicto soberano que da a ver —a creer— el ser tal cual es. Las “ingenuidades” de Gustave no tienen otro origen: si el otro decide, el único fundamento del saber es el principio de autoridad. Por lo tanto, el niño deriva su credulidad de la importancia familiar, social, de la edad, de la apostura y del sexo de su interlocutor. Los daños son considerables: el enunciado verdadero se da en una proposición —síntesis activa— articulada por el otro. Y ésta se deposita en el niño, con sus articulaciones, como una síntesis originalmente pasiva. En la inversión, el decir pierde su función. La misma frase apunta a los mismos objetos, los une mediante las mismas relaciones; sin embargo, todo ha sido cambiado. Oír las palabras es reconstruir la síntesis, es construirla por anticipado: se comprende con medias palabras, con medias frases. El pensamiento se les aparece a los dos interlocutores como el objeto mismo frente a ellos —ese árbol, esa grieta del muro, esa silla— y a la vez como la exfoliación activa y práctica de ese objeto con respecto a la totalidad del medio circundante. La revelación —operación de uno u otro— comprende una indicación trascendente, cual es la invitación a escaparse de sí hacia..., y, si el convite es aceptado, un acto inducido pero autónomo, reiteración de la primera superación, la presencia de los dos hombres, uno al otro, a través de la actualización de su común presencia ante la cosa. La Verdad tiene todo el carácter del trabajo; es esa transformación regulada de la cosa en sí misma que no deja de modificar las relaciones humanas a través de la modificación —y gracias a él— de esa realidad. Transformarla es, por supuesto, no más

que inventar el hacerla aparecer sobre el fondo totalizante y, sin apartarla del medio que la produce y la sostiene, dejarla que se desarrolle a la luz negra de nuestras miradas, tal cual va irresistiblemente a hacer, de todos modos, en la noche del No Saber, vale decir, del todo. Pero por esta mera empresa el hombre se objetiva en el objeto que descubre, lo cual quiere decir que el objeto, por su aparición, por su claridad, por los límites de la exfoliación y de los desarrollos hipotéticamente previstos, define a su hombre, o mejor dicho, a su grupo, a los conocimientos ya adquiridos, a los métodos, técnicas y relaciones de trabajo. Al designar la cosa, al descubrirla inmutable con el nombre de objeto, el hombre se objetiva; al convertirse en objeto por y para la praxis humana, la cosa, sin alterarse, designa al hombre ante el hombre como un objeto humano. Suprimamos el momento de la praxis en uno de los trabajadores —el más pequeño, Gustave, no bien aprende a hablar—: ¿qué sucede? En primer lugar, esto: los objetos sin nombre no son oficialmente reconocidos, o para decirlo con mayor exactitud, no lo son del todo; viven en concubinato con el ser tal como el pequeño Flaubert con la existencia. La Verdad —tampoco el error, por supuesto— no tiene sentido para él cuando está solo. A los tres, a los cuatro años, se hacen conjeturas, uno se propone contarlas a los padres, y luego las olvida; pero ellas renacen con motivo de asombros precisos: es explorar las conductas de veracidad. Flaubert no juega a ese juego. Pasivo, deja desaparecer, juntas, las afecciones que experimenta y las cosas que ve. Que esas extrañas realidades puedan tener nombre es cosa de la que no duda, ¡puesto que él tiene padres! Pero no lo piensa. Se mofa de ello, y además los nombres no le pertenecen: la ceremonia denominadora es un privilegio de las personas mayores. Al menos podría preguntarle a su madre, como hacen tantos niños de su edad en el mismo momento: ¿cómo se llama esto? ¿Por qué esto es así? Etcétera. Pero no: la interrogación supone que uno ha efectuado primeramente el acto denominador en vacío y en vano. Bien sabemos que Gustave no ha actuado, ni de esa manera, ni de otra ninguna. Si los adultos le enseñan el nombre de una planta o de un animal, lo hacen por capricho o por deber; él, como nada ha preguntado, recibirá la palabra como una relación sagrada entre los padres y la cosa; se lo ha querido iniciar en ese rito: él se someterá al culto. Hijo entrañable del lenguaje, en determinadas circunstancias hasta se le pedirá que tome tal o cual palabra y la pronun-

cia, tal como en ese mismo momento se le podría encargar que hiciese sonar un gong o tocar las campanas. De todas maneras sólo se trata de un préstamo; el vocablo, una vez usado, es restituido al diccionario de las personas mayores, que no es aún el de las ideas recibidas. Gustave nombra cuando accede al mundo social de la comunicación; nombra sobre la base del orden de los demás, a través de ellos, para ellos. Cuando regresa a su soledad, vuelve a encontrar la semiclandestinidad de las cosas y de él mismo; la Verdad planea sobre su cabeza, pero él no tiene siquiera la ocurrencia de volver los ojos hacia arriba para contemplarla. Sin embargo, la intuición denominadora es captación concreta de la cosa tal cual es ésta a través del acto que le asigna un nombre. Gustave ignora esta plenitud intuitiva: no quiere decir que la cosa no esté ahí, como tampoco que no la vea y toque; la goza con todos sus sentidos. Pero no llega a descubrirla como **objeto**, porque no puede recomenzar la empresa que intenta clasificarla en el herbario del saber; esta aprehensión del mundo exterior por los sentidos y los afectos de un niño clandestino no tiene ciertamente por efecto el embrollo de la frontera entre el Yo y el no Yo: la estructura general de objetividad está dada confusamente desde el nacimiento. El niño mudo distingue de manera espontánea lo que le pertenece y lo que pertenece al medio circundante. Simplemente, la objetividad debería solicitar a cada instante, tanto en él como en la mayoría de los niños, objetivaciones particulares; el mundo objetivo debería poblarse de objetos. Nada de ello sucede. Las intuiciones de su sensibilidad no invalidan la evidencia denominadora, pero tampoco la confirman: pasivas, son sufridas, sin referencia alguna a la Verdad. No obstante, ellas deberían sostener la designación; pero ningún rayo, ningún relámpago, ningún Fiat las atraviesan, aun cuando el curso de lo vivido arrastre consigo residuos, palabras olvidadas a medias. En resumen, ningún asombro, ninguna interrogación especial: a falta de poder pormenorizarse, ocurre que todo el sistema se invierte, y entonces la pregunta alcanza a todo, produciéndose el estupor: ¿por qué hay nombres? Pero lo que nos importa sobre todo es que el momento social de la objetivación nunca queda corregido, negado ni confirmado por el regreso intuitivo "a las cosas mismas". Pese a ello, el saber se basa, directa o indirectamente, en la evidencia inmediata, que es a la vez visión plenaria, goce y mirada dirigida. Por la evidencia, la cosa me posee al entregarse, pero yo me afirmo

al acogerla "sin aditamentos extraños". El saber es rigurosamente impersonal, y además primero es el nosotros y luego el yo. El conocimiento de determinada particularidad de la cosa, inflexiblemente verdadera, es nuestro bien común; pero por la intuición que la verifica una vez más, aquí y ahora, es mía: me colma, me compromete y define. Por la evidencia, recurso de la impersonalidad rigurosa, a la comunidad histórica y de los otros a mí mismo; me recupero al perderme. Es, pues, un ejercicio ético: es un acto que instituye la persona, pero que sólo puede efectuarse sobre la base de un valor anteriormente reconocido. En efecto, recurrir al Yo suscita una confianza absoluta del sujeto en su propia persona, pero ante todo la supone. Gustave, no valorado, no puede en ningún caso considerarse como un eslabón absoluto dentro de una cadena de operaciones colectivas. Ni puede considerar el curso simultáneo de las cosas y de su vida como la garantía de una proposición verbal. Experimentar el ser, sí; pero no descifrarlo.

El resultado es doblemente desastroso: la realidad misma de su Yo sigue siéndole extraña; lo conoce de oídas. En rigor, la estructura fundamental e inmediata del Ego es la afirmación espontánea en el centro mismo de la intuición concreta. Para Gustave no se trata siquiera de que el Ego se le escape, que le siga resultando confuso, embrollado, o que el niño tenga miedo de verlo cara a cara; de lo que se trata es del hecho de que pertenece a otro orden y de que no existe al margen del universo de las significaciones: lo cual quiere decir al margen del lenguaje, poder mágico de las personas mayores. No bien la palabra regresa a su mente, de manera inopinada, el niño se enloquece, y el estupor renace. Pero fuera de tales enojosos encuentros, ninguna relación verdadera entre el acto y el ser hace surgir de repente el objeto por el sujeto y el sujeto por el objeto. Pero eso no sería nada aún, si dentro del universo social el niño no hubiese recibido un nombre propio, un Yo, calificaciones: a solas en el jardín, no tiene nada que hacer; apenas su madre o la sirvienta lo llaman, él acude presuroso. Si se le grita desde una ventana: "¿Qué estás haciendo?", pasa de la rumia al universo de la empresa. Por lo demás, hay que reconocer que con mayor frecuencia se encuentra en éste antes que en la soledad vegetativa. Ocurre, ahora bien, que cada significación verosímil conlleva por sí sola una hipoteca sobre nuestra creencia: el universo de los signos es antes que nada el de la fe: en toda frase oída, en cada palabra que resuena en

mis oídos, descubro una afirmación soberana que apunta hacia mí, que exige que yo la retenga por mi cuenta. Se distinguirán dos momentos, aun cuando estén, en general, confundidos: la declaración me afecta; creo en ella en la medida en que sigue siendo por un instante el acto regio del Otro, su metamorfosis en hombre. La desconfianza es una enfermedad; hay que comenzar por la credulidad, o negar al hombre: uno se dejará tomar por tonto, al principio, pero ¿qué importa? Después de todo, si el Otro quiere ser subhombre, corre por cuenta de él, y no de mí, hacer la prueba. Ese primer momento pasivo —confianza de un hombre en otro— se supera inmediatamente hacia la reciprocidad: como de manera soberana lo que me es soberanamente dado. Sin embargo, seré a cada instante víctima de las tiras, de los errores, si no dispongo —en principio— no en cada caso— de verdaderos reductores. No tengo más que uno, pero éste varía sin cesar: la evidencia. Esto quiere decir que retomo la afirmación de la evidencia conforme a su exigencia, pero en presencia de ella a través de la intuición que tengo de ella. La creencia parece automáticamente: cede su lugar al acto. Al por un sí, por un no, por un quizá que le arranco —por un silencio que permite todas las conjeturas— transformado la verosimilitud en verdad. Tal es la operación ideal. En la mayoría de los casos no es así. O no lo es enseguida. Entonces permanezco en el de los signos, de la autoridad, de las creencias. En una obra, la lengua hablada, sin correctivo de la evidencia, se caracteriza por este rasgo fundamental: la credibilidad. Y ésta llega a mí por los otros, a través de sus palabras, como el poder del soberano sobre sus súbditos. La creencia no es un hecho de subjetividad individual, y nosotros no estamos predispuestos a creer debido a no sé qué heredada tendencia; se trata de una relación intersubjetiva, de un momento incompleto dentro del desarrollo del saber. Es la presencia en nosotros de una voluntad extraña que une palabras en una síntesis asertórica y que nos fascina y nos enajena hasta lograr que hagamos de ella nuestra propia voluntad.

Gustave, no bien se encuentra en sociedad, esto es, en familia, queda engatusado, desbordado, penetrado por los signos y por su imperiosa credibilidad. Gustave cree. Pero, a diferencia de los demás niños, nunca supera ese primer momento del saber. Ello proviene a la vez de que lo han hecho pasivo y de no disponer de reductor alguno. En rigor, las dos

razones son sólo una: el niño pasivo no puede siquiera concebir el proyecto de apropiarse del acto ajeno al reafirmar la afirmación o al negarla; es él, por supuesto, quien mantiene la unidad sintética de la proposición, por la mera razón de que ésta vuelve a encontrar en su ipseidad un medio de astringencia y totalización, pero Gustave se limita —cree— a sostener de manera pasiva la síntesis efectuada por el otro; la frase sigue siendo en él algo así como una multiplicidad vagamente contenida por la opresión natural de lo vivido y, a la vez, algo como un sello estampado sobre sus vagos afectos para impedir la dispersión. Pero el proyecto verbal de ~~los~~ además de una evidencia: la visión del objeto puede ~~servir~~ por sí sola al hablante que retome por cuenta propia la fórmula afirmativa o negativa de que es depositario, ~~la~~ le revoque. Y también puede suceder, antes de toda ~~de~~ evidencia, que diferentes factores lo inclinen a ~~co~~ proposición; en este caso no decidirá nada sin haber existido la pura visión de la cosa. En Flaubert no ocurrirá ni ~~lo~~ otro; una vez más, la pasividad le impide cons- ~~su~~ intuiciones sufridas en evidencias: verídicas. En ~~l~~ términos, le impide dar al simple goce la estructura ~~cto~~ acto. Ni reductores, ni control. Ni nunca esa soledad ~~P~~ sional, pero esencial— de donde surge la decisión: "Yo ~~q~~ es suficiente". Gustave sufre de una enfermedad de ~~edad~~ edad. Le faltan las categorías cardinales: ni praxis ni ~~En~~ En cuanto al Ego, éste permanece en el nivel de las ~~ificaciones~~ificaciones. ¿Diremos que, a sus ojos, lo Verdadero no ~~existe~~? Sí y no. Desde luego, el escepticismo es su vocación; para él, la Verdad es la Ciencia, a la que perseguirá hasta el fondo de sus sarcasmos y a la que desea desenmascarar en Bouvard y Pécuchet para que se hunda bajo el peso de sus contradicciones. Nada es seguro, ya que la evidencia se ha perdido: si no se han señalado las ideas adecuadas, ¿cómo reconocerlas? Todo es equivalente. Y Gustave nos hará saber que él "no tiene ideas", que nunca hay que sacar una conclusión, que hay que respetar todas las opiniones, con tal de que éstas sean sinceras. El corazón, vale decir, la adhesión patética, reemplaza en este punto a

* En rigor, nunca se trata de otra cosa que de la reactivación de un pensamiento otro, y mi afirmación no extrae su fuerza infinita sino de las afirmaciones en cadena que la han precedido y que la sostienen. No importa. Sin esta chispa en cada pensamiento, sin el Fiat que se enciende cuando en otra parte acaba de apagarse, la Verdad no podría sino morir al pasar de una mente a otra; sería para todos nosotros verdad extraña.

los "criterios" ausentes: atengámonos con todas nuestras fuerzas a determinados prejuicios; matemos, llegado el caso —o muramos—, y será suficiente: los prejuicios serán válidos. La operación consiste en reemplazar las evidencias por el goce patético, sin afectar su pasividad fundamental. Estamos en los comienzos de un siglo que habrá de inventar la "mentira vital" sólo en el momento de ceder su lugar al nuestro. Sin embargo, la mentira ya está ahí, garantizada por la necesidad que hay de ella: se expone en cada página de la correspondencia de Flaubert. De la Religión misma, de ver que Flaubert dirá que contiene, sin la menor duda, una Verdad fundamental; prueba de ello es, a su vez, la Religión es instinto. La Verdad no es más que la necesidad de creer.

Pero por otro lado ese escepticismo del corazón no es en común con el pirronismo, esfuerzo razonable de la razón: traduce el extravío, el resentimiento, el solapado por poner al corazón en lugar de la razón, el irracional en lugar de lo inteligible. No es una doctrina, aún una empresa; es, justamente, un modo de oposición a esta insensatez vivida, tímidamente sigue en pie la organización social de las significaciones, ella se baña Gustave, como cualquier otro. Se da cuenta de ello no bien sale de la soledad. Con todo, ese universo no es verdadero; la prueba está en que contiene la palabra "Verdad" y en que esta palabra se aplica a determinadas proposiciones verbales. Gustave nos hablará, tiempo después, de las ideas recibidas, y lo hará con un humorismo tanto más agrio cuanto que todas las suyas lo fueron. De modo particular, la de la Verdad. Por lo tanto, cree en ella: es la voluntad del Otro en él. Escéptico como es, se cuida muy bien de extraer conclusiones: lo Verdadero no es; eso sería formar una idea, afirmarla, reivindicarla. Socializado, lo puebla el pensamiento de los demás, y soporta como una creencia lo que es la aserción de ellos. Así, la Verdad —determinación verbal del mundo expresivo— es el fundamento de sus creencias. Y la creencia es, como relación social de no reciprocidad, el signo de la Verdad. Este lugar común —pensamiento inerte que pasa de boca en boca y de cerebro en cerebro— entra en Gustave por los oídos, aplasta al joven espíritu bajo el peso de afirmaciones acumuladas y se graba en él para siempre. Domina y fascina a la vez. La dominación es la alteridad triunfante que se impone a la pasividad; la fascinación es la aurora de un deseo inarticulable e incesantemente olvidado.

¿Como podría el muchachito decir —y decirse— que se siente tentado de ocupar su lugar y afirmar a su vez, cuando le faltan todas las estructuras esenciales de la aserción? La sollicitación, que él sufre sin comprenderla, está en el signo mismo, en la manera en que éste le ha sido comunicado: la voz autoritaria del médico jefe despierta en él —reminiscencia o deseo— la conciencia incierta de poderes descuidados. Desea encontrarlos, y sólo logra imitar los imperiosos acentos que lo alteraron. Dominación, fascinación que se degrada en creencia: tal es la creencia en Gustave. Podemos resumir, pues, que la creencia se define en Gustave como la alie-
nación que el Otro es para las personas mayores. La siente así; cuando lo aliena en la familia íntegra, él habrá de padecerla sin vacilación alguna. Verdad. Ocurre, no obstante, que la Verdad excluye de manera rigurosa la creencia; no se pueda creer en algún objeto ausente, conocido o desconocido, que sea, por lo demás y para otros, verdadero, que esté presente hasta la evidencia. Simplemente digo que yo no creo en él, no es verdadero. Si me acerco a él y me aparto, no creo en él. La creencia es el Otro en mí; la alienación del objeto delante de mí, aparición que desalienta, que se produce sino por y para la libre reafirmación del sujeto. Debido a esta razón, lo verdadero nunca es subjetivo, es la presencia de la opinión. Es la praxis misma, relación doble y compleja de los hombres entre sí a través de su trabajo sobre el mundo y de los hombres con el mundo a través de la reciprocidad (virtual o real) de las relaciones humanas. Todos los caracteres de lo Verdadero están contenidos en su noción; Gustave conoce algunos de ellos. Pero de oídas: la Verdad, le ha dicho su padre, está hecha de ese modo. ¿Por qué no? Lo cree; por lo tanto, nada sabe, nada siente. La Verdad, fundamento totalizante de todas las verdades en que se encarna, también puede ser objeto de una intuición rigurosa: después de recurrir a la evidencia fundamental distinguiremos mejor que antes, es decir, sin intuición específica, los errores y las Verdades particulares. Pero ya nunca podremos confundir lo Verdadero —totalización absoluta sin orden— con el Error, principio supremo de todo orden jerárquico. Dos mundos, el primero de los cuales repele inflexiblemente al otro. Para Gustave no hay más que uno: el del orden. El orden y la Verdad son sólo uno; ambos están avalados por su padre. Y si en determinadas circunstancias una proposición considerada verdadera por la gente culta llega a presentarse sin algunos de los rasgos o de los grupos de rasgos que constitu-

ven lo Verdadero, el niño comprobará, en rigor, tal ausencia, pero no verá en ella nada más que una incitación a la prudencia. No adoptará la idea sin haber proseguido durante cierto tiempo sus consultas. El objeto —es decir, en este caso, la Verdad, siempre ausente— no se le resiste: él cree en éste sin verlo; mejor dicho, lo sustituye por la Creencia. Para él, la Verdad es la Fe, puesto que tiene fe en la Verdad; cree sinceramente en la credibilidad de todas las significaciones: basta con eliminar los desperfectos mediante las precauciones de uso, todo el resto es, por principio, artículo de fe. Las más diversas formas de la expresión —desde la mímica hasta el “lenguaje de las flores”— se relacionan con significaciones, verbales o no verbales, que son verdaderas, es decir, creíbles por la mera razón de estar expresadas. La Fe será jerárquica: es proporcional a la importancia del interlocutor, esto es, a su poder afirmativo. Y el niño, reemplazando la Verdad por la creencia jerarquizada, confunde desde un primer momento el Error y lo Verdadero, la Alienación y la Libertad.

Vacía, y apuntando a ausencias, la Creencia no deja por ello de contener cierto poder subjetivo. El Otro afirma en Gustave, y esta dominación fascinante puede engendrar sentimientos muy hondos. Volvemos a encontrar la plenitud de lo patético. No es que se trate de la garantía del signo (el signo es, en la medida en que proviene del Otro, su propia garantía); sucede, simplemente, que la efervescencia pasional se parece, a los ojos del niño, a una adhesión o a una negativa. Es la imagen pasiva del acto. Cuando repite furiosamente una máxima, no logra, por lo mismo, apropiarse de ella. Pero el desencadenamiento de las fuerzas afectivas da algún poder a la imitación repetitiva. Ninguna visión, ninguna superación espontánea de la frase hacia otra frase, hacia su objeto; ello no impide que la seudoverdad sea profundamente sufrida, experimentada. Para hacerme comprender mejor emplearé una comparación. Las piezas de teatro contienen muchas afirmaciones; los personajes pueden equivocarse, afirmar por pasión, falsear sus evidencias. No importa: ven y dicen lo que ven; el criterio íntegro es un acto. Ahora bien, después de gran número de ensayos he comprobado que la mayoría de los actores son incapaces, en el escenario, de representar la conducta afirmativa. Fuera del escenario, afirman o niegan con tanta frecuencia como sus espectadores, vale decir, a cada instante. No bien entran a actuar, la acción cede el lugar a la pasión. Oigámoslos: sufren lo que dicen; si deben convencer, echarán mano a todo —la calidez del tono, la im-

petuosidad, la violencia salvaje del deseo o del odio—, excepción hecha de la certidumbre del juicio basado en la evidencia. Este es, cuando se lo expresa, una incitación a la reciprocidad; libre, se dirige a la libertad ajena. Pero el actor quiere persuadir por contagio. No ha dicho más que “El tiempo se descompuso”, y ya entramos en el mundo de las lágrimas y del rechinar de dientes; él no sabe que el tiempo se ha descompuesto. A lo que parece, siente no sé qué tristeza en los huesos que le arranca esa frase como un grito. Y su extraña conducta no tiene más que una explicación: toda obra dramática es fantasmagoría. El comediante, por muy inmerso que esté en su papel, nunca pierde por completo conciencia de la irrealidad de su personaje. Claro está, después de la función tendrá la ocurrencia de decir que la obra es verdadera, y acaso hasta tenga razón. Pero se trata de una verdad de otra especie: incumbe a la intención profunda del autor y a la realidad que se ha apuntado a través de las imágenes. En resumen, Hamlet, obra de Shakespeare, si la consideramos como un todo, entrega una verdad. Hamlet, héroe de la pieza, es un fantasma. Y sea cual fuere la opinión del actor acerca del sentido profundo del drama, su oficio consiste en producir palabra por palabra, gesto por gesto, la totalidad de la obra. Esto significa que el actor se mueve en un universo imaginario, tal vez verdadero en su conjunto, pero carente de verdad en sus pormenores. La Verdad, sin embargo, está allí: la palabra es pronunciada en la pieza. Al público se le revela el error de tal o cual protagonista y la mentira de tal o cual otro. Pero ¿de qué se trata, si no de imitar la tontería de uno y los embustes de otro? De manera inversa, la afirmación, la certidumbre y la evidencia nunca aparecen en la escena; sólo vemos imitaciones de ellas medianamente logradas. A decir verdad, siempre fallidas: del Fiat no se puede brindar más que una imagen degradada. El talento del comediante está fuera de la cuestión: lo malo es el material. Ya que la praxis está rigurosamente desterrada de toda representación, reemplazaremos la firmeza voluntaria por los arrebatos de la sensibilidad; en otros términos, habrá de pintársela por su contrario. Un príncipe dice: “Soy príncipe”, y es un acto; pero si Kean se declara príncipe de Dinamarca, es una pasión que sostiene a un gesto. El discurso teatral no da lugar a los actos verbales; el habla aprendida corre sin poder suscitarlos ni acogerlos. Kean no es Hamlet; él lo sabe. Y sabe que todos sabemos. ¿Qué puede hacer? ¿Demostrarlo? Imposible: aun antes de dar la

prueba, ésta se integra al conjunto imaginario. Hamlet puede convencer, si quiere, a los sepultureros, a unos cuantos soldados que encuentra en su camino. A nosotros, jamás. El único medio de lograr que la pieza exista gracias a nosotros radica en infectarnos con ella. Contagio afectivo: el actor nos cerca, nos penetra, suscita nuestras pasiones con sus pasiones fingidas, nos atrae a su personaje y gobierna nuestro corazón con el suyo; cuanto más nos identifiquemos con él, más cerca estaremos de compartir su creencia. La nuestra sigue siendo aún imaginaria: sentida, pero neutralizada. De todos modos, es creer, y nada más. El comediante no intentará abandonar el registro patético —que es también el de la Fe—, pues entonces no quedaría más que un interés helado. Al llegar a este punto, el actor avezado se cuidará de decir las frases o los parlamentos que se confieren a lo universal, y en consecuencia, que puedan concernirnos directamente como si fuesen verdades. El monólogo de Hamlet —meditación sombría y pausa interior, perpleja rumia de ideas fijas, incertidumbres machacadas, relámpagos de evidencias—debería, para ser exacto, murmurarse: voz monótona, blanca, sin entonación. Pues está diciendo sus pasiones.

Ha tomado una distancia reflexiva. Y sus desvelos son los nuestros: la vida, la muerte, la acción, el suicidio. Todo es generalidad: ¿ser o no ser? ¿Quién formula la pregunta? No importa quién, con tal de que sólo la juzguemos por las palabras. Por lo tanto, yo, en mi realidad presente. Pero si las dudas y los razonamientos se dan, así sea por un instante, en su universalidad, mediante un sermón que apunta hacia mí o mediante una reflexión común de los hombres sobre su condición, todo se viene abajo como cuando en el cine un actor vuelve bruscamente su mirada hacia la sala y parece observarnos. El acto —y la mirada lo es— desgarró la ficción.

Hamlet muere; queda un hombre de jubón que nos trae un mensaje de Shakespeare. Por esta razón, cada intérprete se esfuerza en singularizar el monólogo; su oficio estriba en disimular a nuestros ojos que esas palabras puedan dirigirse a nosotros: trata de contenernos en el personaje, de apresarnos en el mundo de la creencia. No, no: no hay en ello una brizna de verdad —y si la hay, tendremos que esperar el final de la pieza para dar con ella—; sólo hay tormentos, y nada más; tormentos que no nos atañen: ¿qué tenemos en común con ese príncipe danés, visto por un inglés del siglo XVII? Las frases que oímos no son siquiera comprobaciones subjetivas, no son siquiera el testimonio de una valerosa luci-

dez; brotan de una manera espasmódica de dolores sufridos, como la sangre brota de una herida. Para decirlo de una buena vez, encarnan los tormentos de Hamlet mucho más que lo que tienden a expresarlos. Por lo tanto, el monólogo será representado: felices de nosotros si el príncipe no se revuelca sobre las tablas o si nos ahorra sus sollozos. Cuando el actor conoce su oficio, permanecemos prisioneros de Hamlet hasta el telón final. Prisioneros de la creencia: ella es quien nos disimula en plena luz el carácter universal de las verdades que el autor nos lanza como flechas; creer no es actuar. La parálisis nos impide ir al encuentro de las ideas que vuelan. Ha bastado con sufrirlas para no reconocer en ellas esta praxis: un pensamiento. En cuanto al intérprete, éste no ha necesitado reflexionar: entra en la creencia con la primera réplica y sale de ella con la última; a veces, un poco después. No piensa nada: siente. ¿Resulta el pensamiento —frecuentemente ha solido decírselo— nocivo para el comediante? Peor; en el ejercicio de su oficio, incluyendo los ensayos, le resulta imposible. Y de ahí que los mejores intérpretes digan tan mal las réplicas afirmativas. Nada es sabido; todo es creído, todo está doblemente alienado: en el autor, que impone libremente el texto, las creencias, las pasiones, y en el público, que puede sostener su fe y llevarla hasta el extremo, o que puede abandonarlo todo súbitamente y despertar, solo, frente a unos sonámbulos horrorizados.

Así es Gustave. Receptáculo de sentencias impuestas por los otros, aprendidas de memoria y experimentadas como alienación, es decir, creídas, se encuentra en un mundo en el que la Verdad es el Otro. No hay duda alguna de que ésta no tiene para quienes la imponen —e indudablemente la hacen— un rostro distinto. Con suma frecuencia, el niño ha sido cerciorado de ello. Pero prefiere ignorar el rostro oculto; cuando entra en relación con los adultos —es decir, cien veces al día—, oye la voz de éstos, su inimitable tono de certidumbre. Intenta agradar mediante una certidumbre igual, y sólo puede representar la convicción. En un sentido es la posición al revés del actor: éste pasa, en el escenario, de las certidumbres a las creencias por la exigencia misma de la representación, por el rechazo de toda reconstrucción voluntarista, que lo obliga a abandonarse, pasivamente, a las fatalidades de su personaje; Gustave, paralizado en un primer momento, debe abandonarse a las palabras extrañas, éstas lo pueblan como un texto aprendido de memoria, y la adhesión pasiva que él les concede, por sumisión o por indiferencia, no

posee en sí misma los medios de superar la fe. Su realidad vivida es el lento transcurrir vegetativo de los años; en el mundo de las verdades primordiales y de los lugares comunes se halla perdido, sin hitos, creyéndolo todo a falta de saber cosa alguna: esto lo obliga a representar un papel. En rigor, no se reconoce en parte ninguna, nada lo atrae, no descubre su singularidad ni aun su afianzamiento en el medio de las significaciones objetivas; a falta de poder elegirse al elegir las expresiones que le convienen, a falta de no haber sentido nunca la necesidad fundamental de expresarse, representa la comedia de la elección. Guiándose por las supuestas preferencias de sus padres, adopta las significaciones sin ninguna referencia, a un significado que no existe para él, y una vez que ellas están en él —voluntades extrañas que lo designan—, él se realiza a sí mismo mediante gestos tal cual se ha definido mediante la expresión adoptada. Doble comedia: la elección es imitada; en verdad, es el simple resultado de su ductilidad: las fuerzas exteriores han decidido por él. La única actitud sincera habría sido la indiferencia, justamente la actitud que resultaba imposible, puesto que Gustave ya estaba alienado en las preferencias verbales de los demás. Y el carácter es representado; en rigor, es sencillamente el que se le atribuye. Pero, además de que se trata de esquemas bastante vagos, Gustave no lo siente como su realidad; en él, su propio Ego no es más que objeto de creencia, y ya hemos visto que, respecto de sus cualidades, que también son creencia, no alcanza a comprenderlas. Por lo tanto, expresa antes de sentir, y luego juega a sentir lo que expresa. ¿Siente ahora el papel que representa? No: cree sentirlo. La comedia nace, en este caso, de la creencia, y ésta lo posee, a falta de reductores sólidos y a falta, especialmente, de evidencias. De modo, pues, que no hay que comprender la comedia como si Gustave tuviera conciencia de representarla. Pero tampoco es inconsciente de ello. A diferencia de los actores profesionales, ni puede coincidir con su papel, ni puede denunciarlo en nombre de su realidad subjetiva; los sentimientos, ya designados, nacen de su propia designación; son, en verdad, gestos. Gustave siente perfectamente la pobreza de sus temas, los vacíos, la sobreexcitación que viene a reemplazar por sí sola lo vívido y que no es más que una fuga frente a la inconsistencia. Pero por otra parte su vida profunda es inexpressada, inexpressable, inexpressiva, al menos en ese plano y con esas palabras: sigue estando fuera de alcance, muy lejos, muy abajo. Por tanto, no se opone a las significaciones nue-

vas y a la comedia que sigue a éstas: ni conflicto, ni tropiezos, ni evidencia. Lo que se habla es representado; lo que se vive no se habla.

Creer es creer en alguien (o en algo que haga el papel de alguien: uno no da crédito a sus ojos). Esto quiere decir, como sabemos, que las palabras recibidas permanecen en Gustave como significaciones imperativas. Y quiere decir también que su fuerza es prestada. Y que la ausencia de intuición se convierte en una "regla para dirigir el espíritu".

En general, las cosas no van tan lejos: existe un campo del saber y un campo de la fe cuyas fronteras son confusas, pero cuyas zonas, iluminadas, son claramente distintas. La creencia es un estado provisional; aun cuando uno esté convencido de que en gran número de casos puede seguir siendo definitivo, ello es así por accidente y no por esencia. La creencia oficia de saber. Me relaciono con tal o cual hombre que ha visto lo que yo no he podido ver; por no haber tenido yo mismo la evidencia, deposito mi confianza en la de otro. Pero en el caso de Gustave la Creencia es, por sí misma, el Saber; no hay otro. Y se concibe: la permanente ausencia de intuición activa es el resultado de la pasividad: de resultas de ello, la necesidad de evidencia nunca se siente. Con todo, la evidencia es la relación de la existencia con el ser y consigo misma: en cierto modo no es otra cosa que existir, como libre organismo que se alcanza sin cesar y que toca el mundo alrededor de sí. Inmovilizada bajo las cortezas y los musgos de la pasividad, la existencia de Flaubert es profunda, es acarreada por las palabras, está ya "aculturada", pero sigue estando fuera de alcance, no se propone como modo plenario de "ser-en-el-mundo" y vivir. Dentro del universo de las significaciones expresadas, la palabra Verdad y la palabra Creencia van a confundirse; mejor dicho, la segunda se oculta detrás de la primera, que es más imponente, y le roe la carne: sigue siendo un esqueleto vampirizado. En tanto se dispone de conocimientos verdaderos, la máxima de la creencia no es demasiado fastidiosa, y es dable convenir que, si uno cree en lo que no ve, no cree en lo que ve (porque lo sabe). Pero todo cambia cuando se hace de ello el principio de toda verdad. Esto quiere decir: la ausencia es el modo normal de ser. El ser trascendente no se entrega, y el ser inmanente permanece imperceptible; la vida es un destierro en el centro mismo de una realidad que no puede, ni desde adentro ni desde afuera, dejarse ver. Los Otros son intercesores; en el caso de Gustave, reciben certidumbres que Gustave ignora,

pero que pasan a la significación misma en el momento de la transmisión. Ahora la máxima se convierte en: no veo nada y nada puedo ver; el criterio de la verdad consiste en ser afirmada por los otros y grabada por ellos en mí. Si el ser designado se caracteriza por su no-ser (que puede ser, desde luego, un ser-en-otra-parte), la Comedia ya no es la imitación de una ausencia; es el ser mismo y la Verdad. En rigor, la imitación es un juego de ser y de no-ser: inscribe en el ser el no-ser (ausencia) de un ser, o, si se prefiere, presenta un ser por no-ser del ser. De todos modos, lo imitado es bosquejado por el juego de dos no-ser, y éstos remiten a dos seres, uno de los cuales no es (o no es ahí) y el otro no es visible (enmascarado por la apariencia) no es lo que se atrapa al pasar como su verdadera presencia. Y eso es justamente lo que es el ser en un mundo donde la creencia pretende ser saber: las personas viven, son; pero el ser huye de ellas. Uno no sabe si ama a su madre, a su hermano, o, mejor dicho, no lo siente: es normal; el ser de amor es de escape. Sigue en pie el hecho de que es necesario significarlo, a los otros para complacerlos y a uno mismo, con la mayor frecuencia posible, para conservarlo vivo. Esa expresión de ternura sin precaución interior y esos signos apasionados y sin pasión deben ser vistos como el despertar de una significación enseñada, esto es, como una designación del ser por conductas repetidas, y al mismo tiempo como la presentificación mínima de este ser en su ausencia, en el interior y en el exterior. En el niño, la expresión es necesariamente comedia; pero la comedia no dice su nombre: cree, trata de creerse, de hacerse creer: se quiere hacer pasar por el trabajo de la Verdad. Queda el vacío que tales gestos, fantasmas de actos, no llegan a ocultar: hay que escapar de él esforzándose en la creencia, pues ésta puede, a diferencia de la verdad, acrecentarse de manera indefinida; en otros términos, el niño procura compensar la inconsistencia del ser con la violencia pasional de su fe. En ese nivel hay que gozar de lo real; el niño no siente su amor, pero experimenta plenamente la fe en su amor, y encuentra en ésta la realidad de los otros: pero es meterse en una dependencia siempre más estrecha de los demás. La creencia, ya lo sabemos, no es más que una afirmación importada que permanece en nosotros sin disolverse y sin trocarse en afirmación nuestra. Para que Gustave sea cada vez más creyente tiene que persuadir a los otros, día tras día, un poco más. No con razones; eso sería pensar. Con el arrebatado representado que significa su pasión. Cuenta con

el contagio para arrancar el beneplácito. No bien se da éste, el niño lo toma y se imbuye de él: ahora su amor es imperativamente designado en él por el Otro; luego, existe, está certificado. Por supuesto, este contagioso adiestramiento, suponiendo que se produzca, nada podrá agregar a las certidumbres Ajenas, ni provocar un asentimiento que aún no ha sido dado. Sólo actúa, como en el teatro, al infectar de pasión a los espectadores. Los gestos provocan gestos: el niño corre hacia el padre y el padre abre los brazos. En resumen, Gustave podría a más y mejor suscitar creencias. Pero precisamente este límite no puede hacérsele presente, puesto que no ha dejado de confundir Saber y Fe, Creencia y Afirmación. Si ha convencido al Otro, éste pondrá de manifiesto su nueva fe mediante gestos, mediante signos que el niño recogerá como si fuesen asertos imperativos. En esto, sobre todo, se aproxima al actor: le sugiere a los demás que le impongan los sentimientos que desea sentir; su ser, "incaptable en la inmanencia", debe refluir sobre él desde afuera. De igual modo el actor necesita del público para ser el Hamlet que representa: aunque sabe de manera profunda que no lo es. El niño no sabe que representa ni que el Ego expresado le pertenece apenas. Pero no sabe nada, ni siquiera lo que significa saber. Cree lo que se dice, lo que se le hace decir; lo que se cree. El comediante, cuando en los días felices se siente llevado por los espectadores, se emociona, y la emoción le es útil, pues extrae de ella una fuerza nueva; es una emoción que proporciona una especie de realidad a los sentimientos imaginarios que expresa. En tales privilegiados momentos, sus certidumbres generales, sin desaparecer, se dejan relegar a lo más profundo del corazón. El problema ya no consiste en ser Hamlet, sino en hacer estallar la cólera de un hijo contra su madre. Está emocionado; cree estar irritado: lo cree por vía ajena y por su emoción indiferenciada, que otorga a su furor no sé qué engañosa autenticidad. Gustave se ha colocado por sí solo en ese nivel: la pasividad agitada no puede menos que agitarse en desorden, y la agitación sostiene la comedia, le comunica una fugitiva realidad, Gustave actúa e invita a los demás a inventar bajo su dirección el personaje que él interioriza en forma de Ego y que seguirá siendo siempre extraño a su vida, es decir, simultáneamente, persona, máscara arrojada sobre un vacío, conjunto de directivas imperiosas que apuntan a sus futuras conductas, objeto interior al sujeto —al que hay incesantemente que reproducir y consolidar— y por su otro aspecto, vuelto

hacia la sombra, emanación de una pasión primaria, perturbación, necesidad general y muda de ser amado; en una palabra, reflejo de una oscura capa geológica que se mueve sin cesar y se desliza sobre sí misma: la ipseidad. Por este doble aspecto de su Ego —yo de comedia y comedia que remite a una relación subjetiva consigo— podrá, tiempo después, ser el muchacho, vale decir, ser él mismo en el Muchacho, hacer de este personaje su propia designación, sin dejar de arrojarla en el mundo del Otro, y por otra parte interiorizar como puramente suyas cualidades (pasiones desencadenadas, pantagruelismo) que representa para los demás sin poseerlas. En el mundo social de los significantes-significados, el Ego de Flaubert muy bien puede saltar fuera de él para animar afuera un personaje muy ajeno al que Gustave presta, con razón o sin ella, un carácter idéntico al suyo en circunstancias radicalmente diferentes (pero que simbolizan su propia historia) y del que entonces dice: soy yo. El Muchacho: eso soy yo. Madame Bovary: eso soy yo. Extraña vinculación del autor consigo mismo; hemos de insistir en ella, pues caracteriza una relación muy definida del escritor con la escritura y todo un sector de las cartas. Consideremos sólo que no dice: soy Madame Bovary; este juicio sería una afirmación lúcida. La superación hacia el objeto y la reexteriorización de la interioridad se efectuarían en el sentido de la actividad racional, pero por eso mismo la frase dejará entrever a un lamentable novelista ⁵. Muy por el contrario, el neutro, la Bovary, eso, lo penetra desde afuera y descubre que es él en la pasividad o, si prefiere, él mismo es esa gran criatura tendida entre las líneas y a la que únicamente el acto de otro va a poner nuevamente de pie. Y mediante una comedia de sentido inverso, pero de estructura análoga, también puede atraer el acto desde afuera, gracias a las creencias que su juego suscita en los demás: sin ser totalmente un tacaño veremos que siempre fue un poco medido; ello no impide que, desde la adolescencia y hasta su último día, haya ejercido la generosidad, creyendo que

⁵ El "Yo soy Heathcliff", de Cumbres borrascosas, tiene un sentido diferente. Una mujer (Kate) dice: Yo soy ese hombre. En este personaje activo, cuya pasión es siempre una praxis radical, Emily Brontë puede encarnarse. Pero no es ella quien puede decir: Soy Heathcliff; y también es demasiado activa para decir: Heathcliff soy yo. Esta vinculación íntima se efectúa por interpósita persona, como si diese a entender: esa muchacha que dice "soy un hombre", en el momento en que lo dice, soy yo. Se trata de una relación intermedia entre el descubrimiento pasivo y la creación voluntarista.

los demás lo creían pródigo y creyendo, por eso mismo serlo⁶. Esta cualidad venía de los Otros a su Yo-Otro y por consiguiente se integraba con toda comodidad a él: entre la rúbrica general y la determinación particular había homogeneidad. Los dos límites entre los cuales el Ego no cesa de oscilar son, pues, la proyección del Yo afuera, en las cualidades de un personaje imaginario, a título de unidad de un carácter y una vida, y la ingestión de cualidades exteriores —sólo accesibles a los Otros— y su integración al mismo Yo, que trasciende al corazón de la inmanencia, con esta diferencia radical entre las dos actitudes extremas: Flaubert, cuando dice Yo [Je], nunca es sincero; representa, arregla y se las arregla. Su correspondencia y sus raras tentativas autobiográficas deben ser consultadas con cautela; cuando dice algo cierto, lo hace sin saberlo, lo que no se dice, lo que falta, es mucho más revelador que la confesión pública o que las confidencias privadas. En cambio, cuando habla de un personaje extraño —el mismo del que luego dice: eso soy yo— todo pasa; garantizada por el estatuto de imaginariedad, la verdad se establece e impregna paulatinamente a la criatura, no, claro está, por el poder del Fiat afirmativo, sino por una nueva ósmosis, que describiremos en la segunda parte de este libro. Lo seguro, en todo caso, es que en él el Ego nunca deja de ser invisible, imperceptible, ni de ser objeto de un "acto" de fe⁷. Estas observaciones no tienden a explicar la opción histé-

⁶ A pesar de todo, reemplazaba el alocado gasto de la renta (la comedia habría sido, si no, más difícil) por el seudodespilfarro de su "energía vital". En una palabra, la comedia ya es simbólica.

⁷ Se dirá que el Ego es en todo el mundo una determinación de la Psique y que está del todo condicionado por los Otros, lleno de determinaciones ajenas que podemos captar en su significación abstracta, pero que no podemos ver, pues sólo pueden presentarse a los otros. Sólo los otros pueden hallarme ingenioso o vulgar, inteligente o torpe, abierto o cerrado, etc. Yo puedo saber cómo me encuentran, comprender el sentido de las palabras que me designan; pero tales caracteres, que expresan la relación con el prójimo, se me escapan por esencia. Estas dos observaciones son verdaderas, convengo en ello. Pero en la mayoría de nosotros pasividad y actividad se hallan equitativamente distribuidas: la dialéctica del Ego (Yo [Moi] — Yo [Je] — ipseidad, alteridad — acto y comedia) es un movimiento complejo, y muy a menudo el Yo no es más que el horizonte del acto reflexivo; en este caso es visión y juramento, pero la comedia no entra en él. Hay una realidad objetiva del Yo, pero este objeto psíquico es, al menos en su forma, el puro correlato de la ipseidad reflexiva; mejor aún, la ipseidad lo produce al hacerse actividad sintética. En la medida en que ciertas determinaciones de este objeto pueden provenir del Otro, me veo llevado a abandonar el terreno reflexivo, a recordar ciertas conductas que

rica de Gustave. Ante todo, las razones de ésta son mucho más complejas: la vida misma va poco a poco solicitándola. Y además —lo cual, en cierto sentido, equivale a lo mismo— apenas resulta verosímil que tan singular perturbación haya podido desarrollarse en un niño tan pequeño: acaso se hallen en su primera edad algunos síntomas pasajeros, pero no por ello hay que alinearlos entre los histéricos, y nada prueba que la opción futura esté predeterminada por esos malestares. La mayoría de los analistas sostienen que este tipo de neurosis —respuesta global a la situación de conjunto— no se manifiesta antes de la adolescencia; entre los trece y los quince años, un muchacho ya “ha echado un vistazo” a sus problemas: los siente más que lo que los conoce, pero experimenta su urgencia. Entonces, y solamente entonces, puede escoger el tipo de receptividad y de actividad al que habrá de conformarse por el resto de sus días. Atontado, crédulo, retrasado, el pequeño Gustave no es, a los siete años, histérico: todavía carece de los medios de serlo.

Entendámonos, sin embargo. Cuando los psiquiatras emplean a este propósito las palabras **elección** y **opción**, no pretenden remitirnos a una libertad metafísica; más bien desean destacar que se trata de una metamorfosis total del sujeto, y no se la puede explicar por un condicionamiento de detalle, como es dable hacerlo en el caso de una afección particular. El rigor sigue en pie, pero se descartan las interpretaciones una manera, para la totalidad de la vida vivida y del

decidieron al Otro a tratarme de irascible o de pusilánime, a considerar éstas con los ojos del Otro, a juzgarlas como si yo mismo fuese otro, y en seguida a regresar a la reflexión, a reflexionar sobre mis intenciones pasadas, a rechazar o a aceptar sobre la base de pruebas intuitivas el juicio del extraño, y por último a reformar la unidad-objeto de mi experiencia reflexiva —el Ego— con las determinaciones propuestas o sin ellas. Si las acepto, entonces es cierto que han de permanecer en mí como significaciones irrealizables, y es cierto, también, que me veré tentado de hacerme actor por impaciencia y para realizarlas. Pero en este caso aceptar es, asimismo, jurar. El carácter es juramento, dice Alain. De modo, pues, que las diferentes formas de actividad corrientemente presentes en la constitución o en la convocación del Ego permiten considerar la egología reflexiva como un sector del Saber y de la Verdad (lo que, por supuesto, también significa del No-Saber, del Error y de la mala fe). En verdad, la operación supone una constante reciprocidad: esto es lo que permite, por lo menos en este nivel, luchar contra la alienación y la mistificación. A Gustave, en cambio, el Ego le llega por los otros; no piensa ratificarlo, sino representarlo en el sentido en que se le propone y a fin de confirmar sus exigencias. No es sólo un objeto de la Psique, sino un objeto exterior y otro introducido desde afuera en la subjetividad. O, si se prefiere, el Yo de Flaubert es **alógeno**.

mundo percibido (a través de un afianzamiento particular), de hacerse soportable: ha de ser el "estilo" histérico o la imposibilidad de vivir. Pero así se tome la circularidad en uno u otro sentido, de todos modos se necesita un pensamiento determinista: la neurosis es una adaptación intencional de la persona íntegra a todo su pasado, a su presente y a los aspectos visibles de su futuro. También se puede decir que dialéctico para captar su necesidad. Precisamente debido a esto podemos comparar la neurosis histérica con una conversión. Y nadie ignora que en el convertido el fuego artificial remata un pesado y lento trabajo que se extiende por años y años. Para arrodillarse a los pies de Cristo, después de veinte años de militante irreligión, es necesario que el viejo no creyente haya permitido, sin saberlo, que las polillas le comieran su ateísmo: un día se vuelve y ya no es más que un encaje. Y tras ese harapo percibe, por sus mil agujeros, poderosos dispositivos ya ubicados y en orden de marcha. Antes de convertirse es necesario haberse hecho convertible. Esto quiere decir que sus relaciones con todo han cambiado de manera progresiva. Ninguno de los cambios era por sí solo inquietante, y debido a esta razón han pasado inadvertidos; el lenguaje, por ejemplo, en determinadas capas significantes, ha adquirido otras funciones: los sentidos se han imbuido de simbolismo; por otra parte, la palabra y la cosa se han confundido, etc. Tales transformaciones lingüísticas no han tenido la finalidad de darle fe al no creyente; no obstante, se han constituido como una respuesta intencional a las exigencias de la situación. Pero esta respuesta —totalidad parcial— tiene por resultado reducir en él el umbral de la creencia, en el sentido lógico del término: por ejemplo, la densidad material del signo se le presentará con mayor frecuencia como la presencia real del significado. Y en cierta manera esta adherencia del sentido al vocablo, este debilitamiento de los controles, todas estas modificaciones del Verbo han sido objeto de una intención: en una situación desesperada, el propósito consistía en debilitar las exigencias racionales para contentarse con menos gastos. Dios está al final del camino, pero en el momento en que comienza a tomar las palabras por objetos y el rábano por las hojas no está previsto ni es deseado; tal vez, para cegarse más con respecto al desorden de su existencia particular y al desolador absurdo de la vida militar este oficial escoge orientarse de manera diferente —apenas— en el universo del lenguaje. No importa. Encontrará a Dios, por la razón de que ha comenzado a

inventado, para él —entre mil otros vínculos del hombre con el mundo y con los demás hombres— es también eso: un espesamiento del lenguaje, las significaciones captadas por sus signos.

Este ejemplo habrá permitido comprender la importancia que atribuyo a las primeras relaciones del niño con la expresión. No basta con ver en ello el camino más seguro para llegar a su obra y comprenderla: iremos mucho más lejos en el conocimiento del hombre, y por consiguiente también de la obra, si reconocemos en la síntesis del mutismo y la comedia, de la creencia y la pasividad, un camino que se abre paso hacia la histeria. El origen es objetivo: malquerido, el niño se ha ovillado en su pasividad, en su contingencia; pero si la misma falta de amor ha tenido la consecuencia de arrebatárle el uso de la Verdad, no bien el pequeño mutilado intenta adaptarse a su invalidez —es decir, en este caso, negarla— la interioriza; la creencia —único recurso objetivamente concedido— pasa a ser una función. Gustave intenta aumentar su intensidad, la utiliza intencionalmente para representarse a sí mismo tal cual desearía ser. Y volvemos a encontrar, sin duda, un círculo: no sería comediante de él mismo si no estuviera condenado a creer sin saber; pero, de manera inversa, la condenación le es útil, y él se adapta a ella. Mejor dicho, no; es decir demasiado poco: a través de ella opta por ser comediante; se representará para atraerse el favor de los Otros y dar satisfacción a su necesidad de amor. En última instancia ya entrevemos el pitiatismo; también veremos cómo muy pronto habrá de suscitar el embotamiento para hacer de él un arma defensiva, y cómo la creencia y la comedia nacidas de la pasividad se convertirán a su vez en la fuente de las acciones pasivas. Veremos a Gustave actuar, en los peligros extremos, sobre los demás, sin hablarles ni tocarlos, sin parecer siquiera verlos y sin cambiar nada en el mundo exterior, por la simple presión que ejerce desde el interior sobre su propio cuerpo. Por fin hemos dado término al primer cuadro. Pasividad, estupores, credulidad, malas relaciones con el lenguaje y la verdad, comedias, creencias intencionalmente suscitadas y, al final del camino, la ya probable posibilidad: el hundimiento y el gozo en la histeria. Todo forma un sistema embrionario gobernado por un doble rechazo: el Amor se sustrae y su fuga es interiorizada por el niño como su propia inercia vegetativa; la valoración a cargo de la madre no se ha producido, y Gustave vive la carencia del Otro como su propio

transcurso sin objeto ni causa, es decir, como la pasmosa contingencia de un ser de mala calidad. Este asombro habrá de expresarse tiempo después en sus obras: el personaje de *La última hora*, por ejemplo —que es Gustave mismo a los quince años—, escribe: “A menudo, mirándome a mí mismo, he solido preguntarme: ¿por qué existes?”. Con estas palabras nos restituye el sentido vago de sus embotamientos: no se trata, en efecto, de un problema metafísico. Y el niño nunca se ha dicho: “¿Por qué hay ser antes que nada? ¿Y por qué este ser soy justamente yo?”, sino, con sencillez mucho mayor: “Nacido sin ser deseado, ¿quién diablos me dirá qué carajo hago aquí?”.

No hemos llegado al final de nuestros esfuerzos; en rigor, si es cierto que los primeros dos años, decisivos para la formación, moldearon a Gustave para el sufrimiento, no menos cierto es que Gustave conoció la felicidad a partir de los tres o cuatro años y por un período que más adelante tendremos que establecer. Y además el abandono y la sequedad maternas, tómeselos como se los tome, podían engendrar estupor y malestar; pero ya he dicho que el niño tenía necesidad de amor sin sentir el deseo preciso de ser amado. Siente, pues, su pobreza de ser, en el sentido en que se dice de un gas que es pobre. Hasta el tedio, a veces —reconozco—; hasta la angustia. Pero nunca hasta el furor. Más adelante veremos, con todo, que la cólera no lo abandona desde su entrada en el colegio —y según todas las apariencias, mucho antes— hasta el viaje a Oriente: deben de haber intervenido otros factores y a su vez éstos deben de haberlo trabajado esmeradamente. En otras palabras, después de la primera edad registramos algunos años felices —pero, ¿cómo esa carne de sufrimiento pudo de pronto florecer y conocer la alegría?—, y luego, bruscamente, estallan la rabia y el dolor; los remolinos de tinta ya no han de amainar. Pero ¿qué nuevo conflicto desencadenó el horror en esa alma inerte? Resulta imposible, en efecto, explicar esas dos transformaciones sucesivas por el simple desarrollo de los factores objetivos que Gustave, como hemos visto, interiorizó. Ahora bien, observando las fechas, comprendemos rápidamente: Gustave fue puesto en contacto —primero para su dicha mayor y luego para su mayor pena— con el mundo social mediante un nuevo personaje que entró estrepitosamente en su vida: su padre.

Padre e hijo

A. REGRESO AL ANALISIS REGRESIVO

El celo de su madre, piadoso y glacial, constituyó a Gustave como agente pasivo; la señora Flaubert está en el origen de esa "naturaleza" y del malestar a través del cual ésta cobra vida. Ella fue quien lo acogió como un indeseable, es decir, como el machito inoportuno que venía a ocupar el lugar de una nena; y ella quien no pudo dejar de ver en él una futura víctima de la mortalidad infantil, obligándolo a interiorizar esta posición materna en forma de deseo de muerte o, para decirlo de un modo más exacto, en la forma de una incapacidad de vivir. Y si la sobreprotección, que en un primer momento lo hizo objeto de cuidados demasiado extremos, tiene su origen en las inquietudes de Achille-Cléophas, el hecho es que el niño hubo de sufrirla en los primeros años a través de los cuidados que con tibio comedimiento le dispensaba Caroline. Pese a ello, en sus primeros libros, inquietos y furibundos, sorprende que Gustave nunca acuse a su madre. Se lo ha hecho monstruo, nos dice con rencor, y en momento alguno olvida denunciar la pasividad que constituye su "naturaleza" y su malestar. Pero cuando menciona su "anomalía" da la impresión de que a sus ojos ésta es más compleja que la simple inercia constituida: ni qué decir que ésta contiene a aquélla; sin embargo, diríase que la supera, que es un complejo edificio del que la pasividad no es más que el fundamento. De todas maneras, no se apunta directamente a la Genitrix: si Caroline se encarna de tanto en tanto en un personaje secundario, lo hace a título de víctima, y todo lo que entonces puede reprochársele es ser cómplice involuntaria. ¿De quién? Esto es lo que debemos establecer. Para

comprender las razones que fuerzan al joven autor a no desencolerizarse jamás, o en todo caso a retomar de un cuento a otro el hilo de su cólera, hay que volver a sus primeros relatos. No ya, como hicimos en el primer capítulo, para descubrir confirmaciones de detalle, sino para considerar cada uno de ellos en su totalidad, vale decir, para interrogarlos, uno tras otro, acerca de su sentido.

Hemos señalado que Gustave, cuanta vez escribe en primera persona, es insincero: será, pues, necesario dejar a un lado por el primer momento el ciclo autobiográfico que va desde ese primer bosquejo que es *Le dernier jour hasta Novembre*, pasando por *Agonies* y *Mémoires d'un fou*: estas obras habrán de entregarnos más adelante, cuando las conozcamos mejor y contemos con las claves necesarias para descifrarlas, una riquísima información. Por ahora, si las tomamos literalmente, no harían más que despistarnos. Gustave, en cambio, se descubre no bien inventa. Y, desde su primera obra conocida hasta los escritos de sus quince años, no hace otra cosa que inventar. Ahí, pues, hay que buscarlo; ahí nos espera. No nos dirá la verdad objetiva acerca de su protohistoria, pero por él conoceremos esta otra verdad, irrefutable: la manera en que sintió el movimiento de su joven vida. No obstante, si nos proponemos intentar un análisis regresivo, será conveniente no sólo observar con rigor el orden cronológico, sino además seguirlo al revés. En toda investigación atinente a la interioridad es un principio metodológico comenzar la averiguación por la fase última de la experiencia estudiada, es decir, cuando ésta se presenta al sujeto mismo en la plenitud de su desarrollo —ocurra lo que ocurriese después— o sea, como una totalización que, sin que se la pueda llamar consumada, ya no podrá ser continuada¹.

Con ello ganamos primeramente esto: cuanto más rico es el sentido, cuanto más se acerca a una imposible consumación, más comprensible resulta. Y la otra ventaja es ésta: las intuiciones más viejas —plantas toscas y ajadas— no sólo no contienen la indicación de los desarrollos futuros, aun cuando el sujeto pueda vivir éstos como presentimientos, sino que, al no poder ser captadas a través de sus futuras vicisitudes, ni siquiera ilustran acerca del sentido arcaico que las posee y que ellas, al condensarlo, oscurecen. Por el contrario,

¹ Entendamos que puede perpetuarse tal cual es, reaparecer intermitentemente y, gracias a ello, integrarse en un ciclo de repetición, o abolirse a plazo más o menos largo. Pero, de todas maneras, el único cambio que puede entonces afectarla es la esclerosis, o la estereotipia.

si hacemos el camino al revés, remontándonos de 1838 a 1835, el estudio regresivo —interpretación sistemática del presente a la luz del porvenir acaecido— nos describirá en Flaubert la evolución subjetiva de lo vivido, es decir, la percepción que de su propia vida tiene Flaubert en su movimiento dialéctico de totalización. Cuando la averiguación se detenga, por falta de documentos, habrá llegado el momento de investigar qué quiere hacer comprender el escritor: de las primeras señales —difíciles, pero profundas— hasta las construcciones realizadas, pero más superficiales, de los últimos cuentos, algo ha girado en torno de sí mismo, incesantemente, formando una bola de nieve; una experiencia ha buscado cien veces su expresión. Lo que Flaubert piensa de su vida, lo que debemos restituir, es la unidad temporalizada de esas múltiples significaciones y del sentido que se descubre en ellas.

Pero hay que agregar que el método retrospectivo se impone, cuando se trata de Gustave, más que en cualquier otro caso. A causa de este extraño carácter, propio de él, y al que he de llamar anterioridad profética, en todas sus obras iniciales encontramos los mismos símbolos y los mismos temas —tedio, dolor, maldad, resentimiento, misantropía, vejez y muerte—, pero una y otra vez bajo estos rótulos se expresan nuevas experiencias, de manera que la temática parece siempre adaptada a la situación presente y siempre anterior a ella misma, constituida desde el fondo del porvenir como la premonición de una futura experiencia, más profunda y rica, que se esboza a través del presente, y desde el fondo del pasado como una costumbre arraigada por la repetición, y como un oscuro conatus, de origen inmemorial para dar un sentido a lo experimentado. En una palabra, no hallamos en esas primeras obras nada que no anuncie los males futuros y que no esté simultáneamente anunciado por los viejos dolores.

Deseo dar un ejemplo al respecto. En 1875, cuando la quiebra de su sobrino lo pone al borde de la ruina, uno de los principales aspectos de su desesperación es, según propia confesión, un envejecimiento prematuro. En su correspondencia insiste a menudo en la senilidad precoz y encuentra fórmulas felices para fijar sus rasgos: sensiblería, postración, incapacidad de "salir adelante", presentimiento de una muerte próxima, mudo devanamiento de los más lejanos recuerdos. Todo esto es cierto, no lo dudemos: en rigor, morirá a causa

de esa ruina, cinco años después. Pero si nos remontamos a 1870, a la capitulación de Sedán, a la proclamación de la República, tendremos la sorpresa de verlo describir su vergüenza y su infortunio con los mismos términos. Desde luego, más adelante tendremos ocasión de estudiar su reacción global a la caída del Imperio, y la hallaremos mucho más rica que lo parece indicar el tema de la senescencia. No importa: está en eso; sensiblería, presentimiento de la muerte, devanamiento de los recuerdos, Flaubert no nos perdona nada. Un motivo se destaca sobre el fondo entre todos los demás motivos: el de la supervivencia. Gustave es un fósil; no hay sitio para él en la sociedad nueva: en esto, sobre todo, se parece a los viejos, porque éstos, justamente, sobreviven a su época. Ha habido para ellos un tiempo de apasionada adaptación a la vida; tal es, en todo caso, la opinión de nuestro autor, y es cierta: proudhonesca fórmula que nos enseña que no se puede ser y haber sido. Gustave se considera en el 70 como *habiendo sido* y, consiguientemente, como si ya no fuera. Así, en el 75, los reveses de su fortuna no pudieron dejar de *realizar*, con absoluta evidencia, lo que cinco años antes ya era actual. Se dirá, sin duda —y es cierto—, que el desastre de Sedán y la caída del Imperio desencadenaron un proceso de involución, al que la quiebra de Commonville no hizo más que acelerar. ¿Qué decir en tal caso, no obstante, de las innumerables cartas escritas antes de la guerra y que ya describen a Gustave como un fósil, como un jubilado y, finalmente, como un octogénario? Y si se desea sostener que estas imágenes, por exageradas que puedan ser, no le cuadran tan mal a un cuarentón que experimenta día tras día su envejecimiento, entonces respondo que el tema de la senilidad precoz se encuentra en casi todas las cartas que Gustave escribe a Louise entre el 48 y el 49, esto es, entre sus veintisiete y veintinueve años. Desde los primeros días le recuerda a su querida que la ha prevenido antes de cualquier compromiso: "Si hubieses contado con hallar en mí la actitud de las pasiones adolescentes y su delirante fogosidad, deberías haber huido de este hombre que declaró desde un primer momento ser viejo y que antes de pedir ser amado mostró su lepra. He vivido mucho, Louise; mucho. Quienes me conocen más o menos íntimamente se asombran de verme tan maduro, y lo soy más aún de lo que piensan"². Tres meses después³, en el momento de su casi

² 21 de octubre de 1846. Tiene veinticinco años.

³ 20 de diciembre de 1846.

ruptura, es aún más claro: "Bajo mi apariencia de juventud yace una singular vejez. ¿Qué me ha hecho tan viejo recién salido de la cuna y me ha hartado de la dicha aun antes de haber bebido de ella? Todo cuanto es vida me repugna... Desearía no haber jamás nacido, o morir. Tengo en mí, en el fondo de mí, un fastidio radical, íntimo, incesante, que me impide paladear nada y que colma mi alma hasta reventar⁴... Cuando te grité, desde un primer momento y con una ingenuidad que no supiste apreciar, que... te dirigiás a un fantasma y no a un hombre, tendrías que haberme creído." Es un enamorado con dos desvelos: impedir a cualquier precio que su querida ponga los pies en Croisset y hallar razones siempre nuevas para postergar sus citas de París o de Mantes. A fin de contenerla, evita, tanto como le es posible, declararle un amor que ella querría poner inmediatamente a prueba. A veces, arrinconado, la fogosidad del adversario o su propia fatiga le arrancan dulces confesiones que le desgarran la garganta al salir. Al instante se las arregla, sin renegar de ellas, para descalificarlas y, de ser posible, dentro de la misma frase. Esto es lo que explica la frecuencia de las

⁴ Vemos en este punto el tema del tedio y el de la vejez, dialécticamente vinculados. Como es una vinculación que aparece desde sus primeros libros, es lícito preguntarse de dónde le ha llegado. Trataremos de mostrar el sentido y la función de ella. Pero para que el espíritu de un niño haya sido asaltado por la idea de considerarse aburrido desde su más tierna edad, esto es, como viejo de nacimiento, primeramente deben de habersele dado, juntas, las dos palabras. Y puede decirse, desde luego, que la idea de que "los viejos se aburren" pertenece a la creomatía de la sabiduría de los Pueblos. Simone de Beauvoir ha mostrado, en *La vieillesse*, la parte de verdad que contiene. Además es necesario que alguien —o unos cuantos— la haya formulado muy tempranamente delante de Gustave. ¿Quién? Nunca lo sabremos. Sin embargo, no leeremos sin asombrarnos el siguiente pasaje de la tesis de Achille-Cléophas (sostenida en 1810): "Rara vez en las casas particulares, pero con suma frecuencia en los hospicios, se halla una disposición de ánimo perjudicial a la operación. El estado del que deseo hablar es el aburrimiento, especie de necesidad que resulta para el trabajo, para la ocupación, lo que el hambre para los alimentos sólidos; y así como el hambre no siempre es tan aguda que le haga sentir al hombre que lo que le falta son alimentos, así también, a menudo, el aburrimiento no sabe qué necesita."

"El aburrimiento, que se produce de tantas maneras, como por ejemplo por falta de cosas capaces de ocuparnos, o por ausencia de un objeto del que uno se halla apasionadamente prendado, o por monotonía de las impresiones, cosa que ha hecho decir:

L'ennui naquit un jour de l'uniformité,

[El aburrimiento nació un día de la uniformidad]
se debe, en el caso de los hospicios, a todas estas causas juntas...

estrofas sobre su vejez: en otros tiempos apasionado, destruido por la desgracia, ha perdido la facultad de sentir. Después de ello puede declararle que la ama, con tal de que añada: si la palabra conserva algún sentido en la pluma de un anciano que ya no tiene capacidad de amor. También puede invertir los términos: soy viejo; por lo tanto, no amo, pero siéntete feliz, ya que eres la única que puede avivar a veces mis cenizas.

"Has venido a remover todo esto con la punta del dedo. La vieja hez a vuelto a hervir; el pantano de mi corazón se ha estremecido. Pero la tempestad está hecha para Océano. Los estanques cuando se agitan sólo exhalan olores malsanos. Tengo que amarte mucho para decirte todo esto. Olvídame ..."

Esta confesión de un anciano del siglo, veinte veces reiterada, tiene por lo demás otra finalidad. Louise es fácil, conformista, un poco vil: tres razones para que conozca "el mundo" un poco mejor que el joven recluso, que ha pasado casi sin transición de la casa familiar al internado y de éste, después de unos pocos meses de París, al retiro. Las poéticas admi-

"Los niños, poco sumisos a la influencia de la costumbre, apenas son víctimas de él, mientras que los adultos, en especial los ancianos, se hallan más expuestos. De modo particular estos últimos gustan de conservar su manera corriente de ser.

Certain âge accompli

Le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli.

[Cumplida cierta edad,

el vaso está colmado, la tela no se desarruga.]

La Fontaine

"Un asilo en el que la lluvia y el viento no pueden entrar, un lecho más adecuado a su dolor y cuidados más solícitos no pueden con frecuencia reemplazar su cabaña o su granero, el camastro que compartía con los suyos y los flacos auxilios que recibía de éstos:

Soit instinct, soit reconnaissance

L'homme, par un penchant secret

Chérit le lieu de sa naissance

Et ne le quitte qu'à regret.

Gresset, Ode sur l'amour de la patrie.

[Sea por instinto, sea por reconocimiento,
el hombre, debido a una secreta inclinación,
ama el lugar donde ha nacido
y no lo abandona sin pesar.

Gresset, Oda sobre el amor a la patria]

"Es un estado que habrá de desaparecer no bien el enfermo trabé relación con sus vecinos:

L'infortuné n'est pas difficile en amis.

raciones de la Musa disimulaban una buena dosis de eso que se suele llamar "experiencia". A Gustave le molesta: no quiere que se lo trate como a un chiquilín. Experiencia, ¡diablos!, claro que tiene. De sobra. Y no es esa modistilla quien va a mostrársela. De ahí ciertas misteriosas alusiones a su pasado.

"La deplorable manía del análisis me agota. Dudo de todo, hasta de mi duda. Me has tomado por joven, y soy viejo. A menudo he charlado con los ancianos de los placeres terrenales y siempre me ha asombrado el entusiasmo que reanimaba sus ojos sin brillo, del mismo modo que ellos no volvían de su sorpresa al considerar mi modo de ser, y me lo repetían: ¡A su edad! ¡A su edad! ¡Usted! ¡Usted!"⁵. Y pocos meses después: "Comprendo bien que debo parecerle tonto, a veces malo, loco, egoísta y duro: nada de esto es culpa mía. Si has prestado suficiente atención a Novembre, debes haber adivinado mil cosas indecibles que acaso explican lo que soy. Pero esa edad ya ha pasado: esa obra ha sido el cierre de mi juventud"⁶.

[El triste no pide mucho como amigos.]

Delillo

Y relatará sus males, oirá el de las esperanzas de ellos, él mismo las concebirá, se acostumbrará al servicio del personal de la casa, distinguirá sobre todo los cuidados de las monjas, administrados más por gusto y humanidad que por deber, y juzgará favorablemente al profesional, a quien hallará sensible y siempre respetable."

Como podemos ver, la explicación del aburrimiento es simplista. No por ello deja de ser cierto que el doctor Flaubert advierte que los niños son poco sumisos a él, "mientras que ... los ancianos...", etc. De haber sorprendido a su hijo, de más o menos diez años, bostezando, le habrá dicho: "¿Te aburres? ¡A tu edad! Los niños no se aburren; para aburrirse hay que ser viejo". Y el pequeño, tomando el sermón en sentido contrario y lejos de pensar: No soy viejo; luego, no conozco el aburrimiento, hubo de encarar su estado vivido y decirse, con la agresiva docilidad que le conocemos: "Me aburro; luego, soy viejo". Al aceptar su condición de octogenario y —por mala fe o malentendido— sentir que su padre lo afectaba de ella, Gustave la integraba a la maldición paterna: su padre lo hizo nacer viejo, con el deseo de morir, asqueado de las cosas de la tierra; por tanto, su padre le dio "el fastidio radical", que no es otra cosa que la interiorización de la vejez. De cualquier manera que lo tomemos, resulta asombroso que el doctor Flaubert, once años antes del nacimiento del hijo que habrá de radicalizar el spleen tanto en su vida como en la literatura, se haya creído obligado a consagrar a esta "disposición del ánimo" el extenso pasaje de su breve tesis.

⁵ 9 de agosto de 1846.

⁶ 2 de diciembre de 1846.

Tales precauciones son comunes: ¿cuál es el mocosito que, frente a una amante demasiado enterada, no se hace el experto? Sin éxito, por lo demás. Es atravesado de parte a parte. Y Louise le responde que está utilizando sus aires de gran señor: "Te pones en pose". Y además los calculados actos de prudencia de Gustave son pobrísimos; lo rebajan al nivel de su Rodolfo. Y él, el reo, tiene conciencia de ello, y se divierte. ¿Miente, quizá? En absoluto: pocos hombres han mentido menos. Lo que pasa es que no es sincero. Y la insinceridad, al contrario de la mentira, nos engaña con la verdad. Entre el 46 y el 49 Gustave no escribe una sola carta que no haga por lo menos alusión a su precoz vejez. Su política amorosa de *containment*, cualesquiera que hayan sido las impetuosidades de Louise, no exigía tanto. Por consiguiente, se atiene a ella. Desde luego, este tema hace las veces de as, del que nuestro fallido procurador no hubo de privarse. Pero en los primeros tiempos sintió la tentación de expresarse claramente. Se hicieron amantes a principios de agosto del 46. El 9, de regreso a Ruán, Gustave ya estaba enamorado y no medía las exigencias de ella. Veamos, sin embargo, qué le escribía por ese entonces: "Antes de conocerte yo era tranquilo, me había vuelto tranquilo. Entraba en un período viril de salud moral. Mi juventud ha pasado. Tal es la conclusión, el cierre, el lógico resultado de la enfermedad nerviosa que ha durado dos años. Para tener lo que he tenido es necesario que algo haya pasado antes, de una manera bastante trágica, en la caja de mi cerebro. Luego todo se arregló; vi claro en las cosas y en mí mismo, lo cual es más raro. Andaba con la rectitud de un sistema particular hecho para un caso especial". La autobiografía se completará el 27 de agosto: "Esto es viejo, muy viejo, casi olvidado⁷; apenas si me acuerdo. Casi me parece que ha ocurrido en el alma de otro hombre. El que vive ahora, y que soy yo, no hace más que contemplar al otro, ya muerto. Tengo dos existencias muy distintas; algunos acontecimientos exteriores han sido el símbolo del fin de la primera y el nacimiento de la segunda. Todo esto es matemático. Mi vida activa, apasionada, emotiva, llena de contrapuestos sobresaltos y de sensaciones múltiples, terminó a los veintidós años. Por esa época llevé a cabo un gran progreso repentino y me sucedió algo muy distinto"⁸.

⁷ Flaubert se refiere a sus antiguos amores.

⁸ Veintidós, dice. Pero la crisis (enero del 44) ocurrió cuando acababa de cumplir veintitrés años. Esto basta para mostrar que esperaba la cosa desde hacía por lo menos un año.

De la comparación de los dos pasajes, se concluye: hasta los veintidós años, la vida de Flaubert posee todos los caracteres de una enfermedad mortal; su experiencia no es más que el agravamiento de una agonía; sufre como respira, y cada sufrimiento lo hace morir un poco más. Cuando todas las condiciones están dadas, el organismo cede; exhausto, sin resuello, el muchacho se hunde en la falsa muerte. Las palabras "lógico" y "matemático" deben ser entendidas en el sentido más fuerte del término: no fueron escogidas simplemente para señalar que la crisis era irremediable, sino que dan a entender que aquella existencia sentía en sí la putrefacción como una evidencia interna, como su evidencia fundamental. El ataque, previsto de lejos, es una desembocadura, un símbolo y un rito de paso: muerte y transfiguración. Pero ¿quién va a resucitar?

A decir verdad, las apreciaciones sobre su segunda vida parecen contradictorias. Tan pronto es la quietud mortal de un estanque —no agitéis el agua dormida, que va a apestar— tan pronto el comienzo de "un período viril de salud moral", tan pronto "un fastidio radical". Va más lejos y escribe esta frase de sorprendente penetración: "Andaba con la rectitud de un sistema particular hecho para un caso especial". Es la definición misma de la neurosis: los mecanismos de defensa han puesto a punto un sistema que es en sí mismo la enfermedad. Flaubert hijo se ha organizado en profundidad para sufrir lo menos posible. Hay finalidad oculta en el ataque de epilepsia y en el subsiguiente retiro voluntario. Dentro de ese *planning* neurótico, el encuentro con Louise no estaba previsto: Gustave se altera un instante, pero vuelve, como un robot, a su andar inflexiblemente rectilíneo; acaba de hallar una nueva táctica y hace ostentación de su insensibilidad por miedo de ser aún demasiado sensible.

Y, sin embargo, existe el desgaste de los sentimientos: Gustave sabe explotarlo como un mal menor, pero lo sufre. Lázaró es un anciano: memoria exacta, pero fría; corazón asesinado; lucidez cansada, sin otra pasión que la de conocer: "La profundidad de mi vacío sólo es igual a la pasión que pongo en contemplarla". Lo repite sin cesar: "Me preguntas por qué cosas he pasado para haber llegado a ser lo que soy. No lo sabrás. Ni tú ni los demás, porque es indecible ... Mi alma ... ha pasado por el fuego. ¡No es extraño que no se reanime al sol! Considera esto en mí como un mal, como una vergonzosa enfermedad interior que me he ganado por haber frecuentado cosas malsanas; pero no te desconsueles por ello, ya que no hay nada que hacer".

El fuego es demasiado noble; justo en mitad del párrafo, Gustave deja caer su metáfora. ¿Escaldada su alma? ¡Vamos! A lo sumo, sifilítica. La pobre es víctima de una contaminación. Dejo a un lado "las cosas malsanas"; no por desconfianza: las palabras no han arrastrado palabras, y Gustave ha dicho lo que quería decir. Sencillamente aún nos faltan las claves; y también a Louise debían faltarle. Lo que me interesa de cada una de esas metáforas es el papel que Flaubert asigna en ellas al tiempo: la segunda lo despliega, corrigiendo a la primera, que lo había replegado. El fuego es lo siniestro instantáneo, el traumatismo. En cambio, la putrefacción por contagio es la irreversible y lenta ósmosis que interioriza al exterior al exteriorizar el interior; es la estructura familiar explorada, vivida, experimentada en el curso de una vida individual que concluye en enero del 44. Estas imágenes equivalen a declarar: "Me han hecho insensible". Pero la primera de ellas evoca un accidente brutal, y la segunda insiste respecto de la progresión continua del mal. Esta última es la que hallaremos con mayor frecuencia en las cartas a Louise. Flaubert le escribe, por ejemplo, que considera su breve vida como "una larga historia". Un día, insinúa que sus desgracias comenzaron a los siete años. Otro pasaje, ya citado, nos invita a pensar que los sarcasmos lo llevaron a tomar conciencia, entonces, de la diferencia que "siempre había tenido su manera de ver la vida con respecto a la de los demás", y que por eso había sentido la necesidad de esconderse, de encontrar en sí mismo, a falta de una verdadera soledad, un refugio. El original es declarado monstruo; puede matarse, dejarse matar o enterrarse vivo en una tumba; en cualquiera de los tres casos habrá ejecutado la sentencia colectiva, que prevé, antes que la muerte, la consecuencia ordinaria de ésta: el entierro. He ahí por lo menos una de las maneras que emplea Gustave, a las veintiocho años, para considerar a los hombres y su vida entre ellos.

A primera vista, esta nueva interpretación añade sus propias oscuridades a las de la primera, sin disipar las de ésta. Flaubert nos dice que ha disfrazado su sensibilidad. Muy bien. ¿Es una razón para que ésta se marchite? En verdad, no se puede sacar conclusión alguna: en algunos casos muy especiales la disimulación puede entrañar desgaste; pero hay otros, mucho más frecuentes, en que la pasión oculta se exalta. Ahora bien, Gustave es formal: "He gritado demasiado en mi juventud para poder cantar: tengo ronca la voz." O bien: "A los quince años yo tenía, desde luego, más imaginación

que la que tengo ahora." Lo que le quiebra la voz no es el aislamiento: es la violencia no escuchada de su recriminación. Por disfrazadas que hayan sido, tuvo pasiones en su adolescencia. Y muy ardientes. Pero siempre negativas —dolor, envidia, vergüenza, rabia—, lo cual significa que siempre lo contrariaron. Recordemos de qué modo califica los ardores de su juventud: por la fogosidad, naturalmente, pero también —palabra inesperada— por la acritud; no puede medir la fuerza de sus afectos como no sea por su poder de sufrirlos: frustración y rencor, dolor, copete de furias. Sus males no son engendrados sólo por la "diferencia"; ha sido necesario que se los infligieran, aunque sólo haya sido para sancionar a ésta: éstos, intencionales, han llevado al suplicio un corazón demasiado sensible y han terminado por desgastarlo.

Si se mira bien, no obstante, esta nueva apreciación no contradice las apreciaciones anteriores: la Caída es el descubrimiento de la "diferencia" a través del juicio de los otros. Esto es lo que Flaubert desea sugerir: un niño monstruoso conoce, a pesar de todo, la edad dorada de la primera infancia: aún no conoce su "naturaleza", ya que nadie exige cosa alguna de él; en tanto se lo deja en la infancia, está solo: alimentado, protegido, ciertamente, pero nunca comparado. Y después un día, a los siete años, un juez soberano descubre su particularidad y se la designa: ya es otro. Otro distinto del hombre.

Esto quiere decir, por supuesto, por debajo de la especie, detenido en el "proceso de hominización". Cateado, en una palabra, el niño es calificado por el hombre, esto es, en la objetividad. Calificación práctica: a ese subhombre le vienen bien ciertos tratamientos; otros son menos apropiados. Ahora que la determinación por el exterior lo ha marcado de la cabeza a los pies, no le queda más que interiorizarla. En ello verá el signo de su abyección o de sus tormentos, raramente el de su valor: oscila, sin embargo, como hemos de ver, entre lo positivo y lo negativo. Pero no dudará; la carta recién citada lo prueba: no soy como los demás; luego, me escondo, grito de orgullo negativo; no aguardaremos mucho tiempo antes de descubrir los estragos duraderos que han hecho los padres al instalar en esa alma el orgullo apasionado de los Flaubert y quitarle, a la vez, los medios de colmarlo.

Aunque no tenemos aún el derecho de precisar, puesto que Gustave no precisa. Hasta diría que sabe perfectamente, cuando escribe a Louise, comenzar las confesiones y detenerlas en el punto establecido. Ella cree estar en la confiden-

cia, puesto que él le dice, después de la lectura de *Novembre*, que ya habrá adivinado "algunas cosas indecibles"; pero ahí está la sinceridad: la palabra "indecible" es sumamente ambigua: ¿se trata de apercpciones tan finas o tan profundas que no hay palabras para expresarlas? ¿Se trata de un secreto de familia que hay que callar? Adrede, Gustave no lo decide.

Prueba de ello es que poco tiempo después retoma la palabra y, sin dejar de conservarle su ambigüedad, insiste más bien en el segundo sentido. Louise le pregunta qué penosas venturas, qué constante desgracia justifican ese desgano hastiado, esa fanfarronada de vejez; el sentido de la pregunta es, según la respuesta, claro: ¿qué te ha ocurrido? En cuanto a la respuesta en sí, ésta es clara, pero mucho menos sencilla. Gustave comienza por declarar: Nunca lo sabrás, ni tú ni los demás.

Una negación que puede ser suficiente; significa: **no quiero decírtelo**. Pero a fin de suavizar la finalidad de no admisión, añade: "porque es indecible". Y esta vez la precisión inequívoca de la interrogación favorece, en la respuesta, las significaciones más precisas. ¿Qué te ha ocurrido? Historias penosas que no he de contarte, porque comprometen a mi familia.

Sin embargo, esto no queda dicho; no de manera expresa; prueba de ello es que los biógrafos han leído y releído la correspondencia sin encontrar en ella la menor alusión de Gustave al niño-mártir que, con absoluta certidumbre subjetiva, cree haber sido. Ello no impide reconocer, en el momento de abandonar las cartas a Louise, que el autor de éstas —estratega desconfiado— llevó las confidencias tan lejos como pudo. Tanto lo fastidiaron durante su infancia —por la sencilla razón de no parecerse a los demás miembros de la familia, a los otros colegiales, a los demás estudiantes—, que sus nervios terminaron por romperse. Pero si cuando menciona los sufrimientos infligidos sigue siendo elusivo, en cambio es más claro respecto de sus maniobras defensivas: cortar los puentes es mutilarse; su estrategia —sistema especial válido sólo para su caso— es su neurosis. Mejor dicho, la neurosis es todo junto, es el stress de Flaubert: la agresión interiorizada y la estrategia que trata de soslayar al enemigo y envolverlo. Si para Gustave la crisis de Pont-l'Évêque es la conclusión lógica, matemática, de su juventud; si la integra a su vida pasada como una deslumbrante evidencia y no como un accidente, es porque ve en ella la culminación de una guerra: está lo que se hacía con él y lo que él mismo hacía con lo que se había hecho, y cada una de estas determinaciones

intentaba desbordar a la otra⁹. Pero es una guerra trágica: el azar no interviene en ella; no hay probabilidad: siempre ~~de~~ la certeza. Y el resultado será rigurosamente preparado por los dos adversarios: la batalla de Pont-l'Évêque debía llevarse a cabo; fue ordenada hasta en sus menores detalles. ¿Victoria o derrota? Dejaremos que Gustave mismo lo decida. Lo seguro, en todo caso, es que la falsa muerte y la "supervivencia" que se deriva de ésta son, a los ojos de Gustave, factores intencionales: el envejecimiento es un producto del stress; remite al joven a la infancia y a las conductas del Otro en la medida en que éstas suscitan y combaten las suyas, y remiten sus propias conductas en la medida en que éstas intentan desarmar al adversario. Resulta tanto más necesario destacar esta franqueza con palabras veladas, cuanto que en nuestra retrospectiva vamos a verla desaparecer para volver a encontrarla, con mayor claridad, en la virulencia creadora de la adolescencia. De dar crédito a este primer testimonio, nos enteramos sin tapujos de lo que, por lo que sé, se les ha escapado a los flaubertianos: Gustave tiene la certeza subjetiva de haber vivido, entre los siete y los veintitrés, la más atroz e inflexible vida. No, como suele decirse, por haber sentido más que cualquier otro los males de nuestra condición, sino por haber sido desterrado, frustrado y torturado desde los siete años por su familia; en otros términos, por su padre. Remontando el curso del tiempo, nos convenceremos más de ello: la relación del hijo con el Padre soberano domina toda esa existencia, y Gustave tiene cabal conciencia de ello.

No por eso es menos cierto que Flaubert, tanto en 1848 como en el 70 y el 75 —pero por otras razones—, se presenta como un sobreviviente. Y no podemos olvidar que es un enfermo, que su juventud terminó con una crisis terrible y que el nuevo Gustave debió, con posterioridad al ataque de Pont-l'Évêque, renunciar a la vida activa, encerrarse en el hospital; y luego en Croisset. De cierto modo es, pues, verdad que el período que sigue a enero del 44 puede considerarse como una supervivencia, esto es, como una vejez frágil y cauta: la enfer-⁹ Lo que hace de sí deviene para y por el otro un carácter objetivo confirmando la opinión exterior.

Cuando se escapa, se lo prende; se escapa de nuevo y por su huida queda expuesto a ser prendido una y otra vez. Inversamente, todo carácter objetivo, venga de donde viniere, es interiorizado como *alteridad*; todas las diastasis subjetivas trabajan para digerirlo. Lo veremos en la 2da. parte.

medad nerviosa se le presenta a Gustave como la muerte de sus pasiones.

Si el símbolo "senilidad" aparece como admisible después de la noche de Pont-l'Évêque, que tiene el efecto de transformar la vida de Gustave, ¿qué vamos a pensar al descubrirlo íntegramente explicitado en las obras que anteceden a la "enfermedad nerviosa"? Desde las primeras páginas de *Novembre*, libro concluido en octubre del 42 —por tanto, quince meses antes de estallar la enfermedad —queda expuesto el tema: "Toda mi vida se ha ubicado ante mí como un fantasma". Hemos leído bien: "Toda mi vida". A los veintiún años. No se trata de narrar, como Balzac, "un comienzo en la vida", ni de escribir, como Goethe, una *Erziehungsroman*, sino de mostrarnos retrospectivamente una existencia completa. ¿Una? ¿Qué digo? Mil, quizá: "Contando los años ... no hace mucho que nací, pero me pertenecen tantos recuerdos, que me siento agobiado, tal cual agobian a los ancianos los días que han vivido: a veces me parece que he durado siglos y que mi ser contiene los despojos de mil existencias pasadas". Tal vez se dirá que Gustave presiente la neurosis, y no cabe duda alguna de que experimenta en verdad un cansancio agobiante que lo desasosiega y que tiene el derecho de simbolizarlo mediante el recurso del "desgaste" o el de la senilidad. Pero lo que entonces sorprende, por lo mismo que tomamos más en serio al joven autor, es su don misterioso de videncia; en efecto, a partir de tales oscuras sensaciones predice la crisis y la supervivencia que habrá de seguir: en rigor no es sólo que el joven héroe de *Novembre* sea ya el sobreviviente de su vida, sino que, además, va a morir con el pensamiento y veremos surgir de su cadáver un segundo narrador, un narrador que hablará del primero en tercera persona. De este otro narrador no se nos dice que sea viejo (como tampoco joven); sencillamente existe nada más que para contemplar esa vida muerta y dar testimonio de ella. Es una memoria, una pura mirada retrospectiva que no existe lo suficiente como para exponerse a la desgracia, a las pasiones: nunca le ocurrirá nada. ¿No es curioso que Flaubert haya podido profetizar con cuatro años de anticipación el sentimiento que le describe a Louise el 26 de agosto del 46: "Este que vive ahora, este que soy, no hace más que contemplar al otro, ya muerto"? En otros términos, lo que *Novembre* nos relata por anticipado es el ataque de Pont-l'Évêque y sus consecuencias. ¿Por qué no? Sin duda, en esa frase preneurótica de su vida, Gustave garantiza su predicción con un

principio de experiencia patológica: está tanto más seguro del hundimiento final cuanto que ya ha comenzado la caída, y con posterioridad, después del ataque, el joven amante de Louise se verá tanto menos incómodo al retomar por su cuenta sus profecías de adolescente cuanto que la desesperanza y la angustia de éste se habrán realizado en aquél, como perturbaciones sufridas. Novembre: una vida trágicamente iluminada por la evidente necesidad de una muerte próxima; una muerte inflexiblemente tejida en el "extrañamiento" por la vida misma; un sobreviviente ya previsto; este fantasma: la nada convertida en sujeto por el aniquilamiento de la subjetividad; el no-ser deliberadamente confundido con la lúcida conciencia de ya no ser; todo un tren que rueda hacia esta última confusión, la crisis, donde la irreversible metamorfosis de una forma de vida en otra forma se da por anticipado para abolir lo vivo.

Desde el 42 hasta el 48 nos encontramos, pues, al parecer, frente a la rigurosa unidad de un proceso inflexible en que las anticipaciones y las reminiscencias, lejos de contradecirse, se aclaran gracias a un juego recíproco de reflejos. A través de un sistema en marcha se nos ocurre descubrir en todas partes una comprensión tan pronto prospectiva y tan pronto retrospectiva, pero siempre real, del acontecimiento, como si la temporalización del proceso se totalizara por sí sola a cada instante y sólo variara en ella la proporción de lo actual y lo virtual, de lo vivido y lo mítico, de la profecía y la rememoración.

Con todo, si aceptamos esta explicación, hay dos hechos que insisten en no integrarse a ella. En primer lugar, el mismo break-down se produjo, que nosotros sepamos, tres veces. En el 44, en el 70 y en el 75 es, de atenernos al testimonio explícito de Flaubert, el mismo revés: el acontecimiento cae sobre él como un ladrón —es el "ataque de nervios", es la derrota, es la ruina—; todo se incendia, y Gustave cae, y cuando vuelve a levantarse es para advertir que sobrevive, que, como suele decirse, "ya ha pasado su cuarto de hora" y que la desgracia lo ha hecho envejecer prematuramente. Pero sus declaraciones de 1875, si las tomamos de modo literal, invalidan las del 70. Si después del 4 de setiembre era el octogenario, el fósil en que pretendía haberse convertido, ¿qué le quedaba por perder en 1875? Y si después de la victoria de Prusia cae en el desconsuelo, si le parece hundirse en la senilidad, ¿no es acaso porque disfruta en el segundo Imperio de una ver-

de madurez? ¿Donde estaba, pues, el anciano del 44, golpeado por la vida, por un "colapso" inolvidable, irremediable? ¿Es él quien se ha asegurado los favores de la Person? ¿Es él quien pontifica en las cenas de Magny, quien se hace cortesano de Saint-Gratien, en Compiègne, en las Tullerías? Diríase que a cada "golpe de vejez" pierde la memoria del golpe precedente; pero esto no es posible: Gustave no olvida nada, él mismo nos lo dice. Más adelante elucidaremos este pequeño misterio. Solamente observemos que ya nos ha presentado en Novembre una vejez de repetición. En cada página se marchita una existencia sin llegar a madurar, miserablemente; en cada página el joven narrador se hunde en la senilidad, en la muerte, ora por un camino, ora por otro, y rejuvenece para volver a envejecer en la página que sigue. Tan pronto es el tedio que lo carcome, tan pronto el dolor, tan pronto el abuso de los placeres de la imaginación. Lo sabíamos decepcionado, hastiado, asqueado de los sueños y los placeres solitarios; nos había dicho: "¿Para qué soñar?", y de pronto su imaginación resucita y salta. Gustave vuela hacia esos mismos sueños que acariciaba en los comienzos del libro y denunciaba hacia la mitad. Es que para Gustave la senescencia tiene más de un sentido. Si, no obstante, se precipita sobre él desde afuera —aunque hubiera estado instalada en el alma del desventurado desde mucho tiempo atrás— es porque para él existen varias vejezes que tienen sus particulares significaciones, su historia, su oficio. ¿Se dirá que habría sido mejor proporcionar al mismo tiempo todos sus motivos y hacer envejecer a su héroe una sola vez por efecto de estos factores? No, no: tales razones no son necesariamente compatibles entre sí, y adivinamos que el tema del "golpe de vejez", tan caro a Gustave, intenta expresar, a veces sin demasiada fortuna, las riquezas irracionales de lo vivido; pronto veremos, en otros términos, que es polisemántico.

Estas observaciones nos permiten introducir el segundo hecho que escapa, dije, a la interpretación de las profecías de Novembre. Efectivamente, si Novembre explica en el 42 las perturbaciones del 44 a través de una experiencia preneurótica, pero ya patológica, del joven autor y, sobre todo, por una espera ansiosa de la futura catástrofe, no se aceptará sin una decidida resistencia que la misma imaginación —abierta como un abanico a los primeros signos del mal— pueda encontrarse con anterioridad en las circunstancias que la desplegaron. Y ello tanto menos cuanto que Gustave es, en las cartas a la

Musa¹⁰, catagórico respecto de un punto: hasta los quince años su juventud fue locamente apasionada. Desde luego, había normonía en sus pasiones; la rabia y la desesperación lo trastornaron con más frecuencia que el entusiasmo. Pero vivía, nos dice. Plenamente. Hasta el punto de que tiempo después habrá de decirse orgulloso de haber sido joven con tal plenitud. La crisis de Pont-l'Évêque y la subsiguiente —según él— senilidad son las consecuencias de su vida violenta: imposible, pues, que la apatía de los ancianos haya precedido en él el comienzo de su neurosis: moderando sus sufrimientos, precisamente habría impedido el colapso que éstos, según se dijo, provocaron. Pero es un hecho: remontando el curso del tiempo, desde sus quince hasta sus trece años, vamos a encontrar en todos sus escritos la fantasmagoría desplegada, es decir, la Trinidad mítica: desesperación pasiva, vejez y muerte. ¿Ya está enfermo Flaubert? ¿De dónde provendría entonces el shock que experimentó al escribir *Novembre* y que procuraremos restituir en un próximo capítulo? ¿Adapta, por influencia del romanticismo, un tema de moda? Tal vez, pero ¿por qué ése? Por lo demás, el romanticismo es muy sufrido: lugar común y necio es la idea de que la experiencia, al mismo tiempo que nos enriquece, nos mata a fuego lento. ¿Por qué sorprenderse de ver a Gustave niño arrojar sobre este proverbio de adultos para hacer de él su alimento? ¿Diremos que miente, que se hace el importante para asombrar? Sería sorprendente: no tiene otro público por entonces que Alfredo, quien lo conoce de memoria. Además no parece habérselo mostrado todo: teme ser leído por miedo a entregarse. Es síntoma de que tiene conciencia, más o menos confusa, de ser representado por sus personajes. Fuerza un poco las cosas, nada más; nos lo dice en *Novembre*: de adolescente caía en el "galimatías". Con esta reserva, estamos obligados a admitir que es sincero: la ficción le permite decir lo que siente. Leamos sus primeros libros: en cualquier momento que le preguntemos: "¿Qué piensas de tu vida?", estamos seguros de que nos responderá: "¡Qué oportunos! Justamente, acaba de terminar, y quien os responde es un anciano, un muerto." Cualquiera que sea el protagonista encargado de encarnarlo, por breve que sea su vida y así esté cortada en seco por la violencia, veremos que éste tendrá todas sus edades: infancia, juventud y vejez, excepción hecha de la madurez. Nunca se trata de ésta: se entra en la edad última no bien se sale de

¹⁰ Y, tiempo después, en las cartas a la señorita Leroyer de Chantepie.

la edad dorada. Un hombre joven es un viejo: la senilidad la arrebató su infancia; apenas ha terminado de digerirla, se descubre y se suprime, resumiéndose. Para Gustave, ya a los trece años, la vejez —viva imagen de la muerte— es la abolición que totaliza; de manera inversa, una vida no se totaliza sino por la abolición. Por lo tanto, significa que la experiencia sólo es exhaustiva en el instante en que un hombre puede considerar su vida desde el punto de vista de la muerte. No se trata, como vemos, de un atascamiento de órganos gastados, sino de una transformación psicosomática cuyo origen y cuya causa permanente se encuentran en la vida misma al revelarse en su verdad y situarse, total, en la totalidad del Ser o Universo. Macrocosmos, microcosmos, ¡cuántas veces hallaremos estas palabras, tan bien adaptadas al pensamiento medieval de Flaubert! El segundo, al totalizarse, se convierte en el reflejo del primero, que es la Nada totalizada. El hombre, espejo del mundo: laguna que toma conciencia de su no-ser dentro de la nada universal. El envejecimiento es la relación siempre más estrecha y profunda del microcosmos con el macrocosmos; en una palabra, es la muerte lenta, o, si se prefiere, es la muerte misma que se realiza por medio de la vida. No se muere de vejez; a los ojos del joven Flaubert, se envejece de morir. En cuanto a la Verdad cabal —esa correspondencia homotética entre el universo y el individuo—, se realiza en el individuo, al término de un proceso de involución, mediante el anonadamiento.

Sí, a los quince años, a los trece, acaso mucho antes, Gustave ha conocido la violencia y la acritud de las pasiones desdichadas; ha ardido, ha llorado, ha odiado. Y por la misma época sobrevivía a los jóvenes impulsos y a la desesperación que lo desgarraban, asombrando a los más ancianos —esos remolones— debido a su desencanto. Pero en fin de cuentas, se dirá, en esos primeros intentos no figura, dentro del cuadro, la crisis futura. Justamente, sí. Veremos que entra en la experiencia del desventurado a título de presentimiento. Flaubert no miente. Con respecto a la muerte, al envejecimiento y al desgaste debido a la desesperanza, es exacto que nunca cambió de opinión. Por lo demás, basta con comparar los textos: no hay identidad, pero sí sorprendentes correspondencias, fuegos surgidos de la noche y que encienden otros fuegos, guiñadas del niño al joven y del joven al niño. A los quince años, Gustave no puede describir sus amarguras sin haber oscuramente previsto la catástrofe de sus veintitrés años; y a los veinticinco no podría haber hecho de ésta la conclusión

lógica de su vida si el adolescente no hubiese entrevisto, diez años antes, la tríada compuesta por el Padre y sus dos Hijos en *La peste à Florence*. Todo en esta extraña existencia es reciprocidad pese a la duración, a través de ésta. El pasado condujo al presente que, sin dejar de hacerse conforme a esquemas protohistóricos, remodela, transforma y confirma al pasado. Con sólo observar tales intercambios llegaremos al núcleo del movimiento dialéctico de la ipseidad, al centro mismo de los verdaderos tormentos de Gustave y de su historia subjetiva. Esta es la razón por la que se impone la regresión retrospectiva cuando se trata de él: únicamente ella puede descifrar los oráculos de la joven Pitonisa a partir del porvenir que los ha verificado.

1873: *Passion et vertu*. Gustave anda por los dieciséis años. No es la primera vez que se encarna en una mujer; en seguida veremos que hubo de "introyectarse" en Marguerite —el adelfio— antes de endilgarle a Mazza, heroína espléndida, el encargo de representarlo. Esta casi no se parece a los pálidos héroes de las semiautobiografías que Flaubert habrá de escribir en los años siguientes: su vida no es "un pensamiento", como lo será la del Loco, que pronto habrá de dejarnos sus Memorias; no se reduce, como la del héroe de *Novembre*, a un largo tedio, a una senil apatía atravesada por relámpagos de furor. Mazza no nació con el deseo de morir: por fin encontraremos en ella la acrimonia y la violencia de las pasiones adolescentes. Flaubert no ha mentido. Si no siente esas pasiones, en todo caso piensa que las siente.

Para decirlo de una vez, el corazón de Mazza apenas es tocado, pero su sexo es un horno. Un seductor ha despertado sus sentidos: decepcionada en un primer momento, de pronto se inflama y ya no querría dejar de gozar. Su ardor espanta al amante, que huye: fin de la serie de orgasmos, y con ello el incendio recae en todas partes: es necesario que Mazza se consuma o que se libere y vaya a unirse nuevamente con el asustado seductor, a falta de lo cual envenena a todos los miembros de su familia, a un marido modelo, a dos niños de tierna edad. Inútilmente, ya que entre tanto su amado se ha casado y se lo hace saber desde el fondo mismo de América, en donde se ha refugiado. Mazza, abandonada y perversa, comprende que el crimen no rinde, y no tiene más remedio que envenenarse.

En esta notabilísima obrita, Gustave nos hace ver una persona: universalizada por la brusca aparición en ella de una nece-

sidad animal, queda individualizada por la poco común intensidad y la especificación rigurosa de ese "instinto". Como galantemente dice Baudelaire de todas las mujeres: "Está en celo y quiere que la jodan". A cada momento, de acuerdo. Pero por lo mismo: sólo éste puede joderla, pues es quien supo encelarla por primera vez. Toda su desgracia y toda su singularidad dependen de esta absurda preferencia, absurda porque el seductor es abyecto. Mazza ha vivido, algo le ha pasado y debido a esto morirá. Esta persona es una historia, una irreversible aventura que concluye muy mal. Mientras nada le ocurre, Mazza no es nada. Es una durmiente. Y de repente el acontecimiento: un hombre, lentamente, valido de probados ardides, la transforma en bacante y, una vez logrado su propósito, huye aterrorizado por el incendio que él mismo ha originado. Debido a este accidente, Mazza queda hecha: quemante y, a la vez, frustrada. La buena esposa, tierna y suave, no era más que una pavita, una boba. Sin el encuentro que la arroja en los brazos de un seductor, habría seguido siendo virtuosa. Y nula. Pues —Flaubert no nos lo manda decir— su superioridad con respecto a nosotros proviene de su sexo vacío y solado por el deseo infinito. ¿De dónde surge todo esto? ¿Están estas insaciables exigencias al alcance de todos? ¿El encuentro se efectuó en circunstancias especiales? El autor no lo dice. En un curioso pasaje sugiere que el amante se sintió primeramente fascinado por la violencia y estuvo también él a punto de inflamarse: quizá sintió miedo de sí mismo más aún que de su querida; en todo caso, tenemos la impresión de que hubo de hacer un esfuerzo para apartarse de ella. Sería cosa de creer que el instinto liso y llano es el mismo en todos, pero que la mayoría de las personas le tienen tal miedo, que lo sofocan. El mérito de Mazza, tan pronto castigada por la desgracia, ha consistido, aparentemente, en abandonarse al instinto. Y luego, en otras páginas, parece, sencillamente, estar ricamente dotada. Poco importa: que su temperamento sea propio de ella o que sea un temperamento común y ella haya sabido desarrollarlo, lo habría ignorado, sin el azar, ese azar que puso a un seductor en su camino. La historia y los dones innatos se combinan para caldear sus dolores. Colmada, conoce goces indecibles; decepcionada, sus sufrimientos son inagotables. La línea de su vida es demasiado pura, demasiado clara, para que la reduzcamos a una sucesión de casualidades. A decir verdad, todo se encadena: la fuerza de su carácter se vuelve necesariamente contra ella, desconcierta al amante, la im-

pulsa al crimen y del crimen a la desesperación. Tenemos, pues, a un mismo tiempo, una persona que hace y sufre una duración eterna, una duración que fabrica de manera irreversible a una persona y la destroza. Empresas y sus consecuencias: la perfecta equivalencia de una mujer y su destino. Se trata, como vemos, de una existencia íntegra. Breve, pero plena: así pretenden ser *Novembre* y las *Mémoires*, sabemos que Gustave quiere decirlo todo en un solo libro y que lo hará, por lo demás, en *Madame Bovary*. En cambio, de ciertos temas que habrán de llenar obras posteriores —desde *Los funerales* hasta la primera *Educación sentimental*— no encontramos el menor vestigio en *Passion et vertu*. Es cosa sabida; imaginemos a Mazza indiferente o apática: no habría historia. En cuanto al desencanto que hará aparecer el joven autor a los diecisiete años, ya lo había tratado a los quince. Mazza, por un instante defraudada por el amor físico, entra rápidamente en un encantamiento del que jamás saldrá. La partida de Ernest la hunde en la desgracia, pero no sospecha sus razones y hasta el último y deplorable mensaje de aquel Don Juan —así lo llama Gustave— no deja de amarlo ni de querer volver a reunirse con él.

Dos motivos, sin embargo, nos son conocidos. Uno de ellos, que parece muy desplazado en tan ardiente aventura, es el de la vejez; el otro, el de la pasividad. El primero es tan gratuito, está introducido tan torpemente que, nos revela, simultáneamente, su carácter obsesivo y su arcaísmo. Diríase que Gustave no ha podido abstenerse de meterlo en un relato en que nada tenía que hacer. Ernest se ha escabullido y Mazza corre tras él: demasiado tarde; llega a Le Havre para ver cómo una blanda vela “se hunde en el horizonte”. Y desanda el camino: “La dilación del tiempo la horrorizó; creyó haber vivido siglos, se vio vieja, con los cabellos blancos, como cuando el dolor nos abate, como cuando la pena nos carcome, pues hay días que nos hacen envejecer como si fuesen años, y hay pensamientos que arrugan”.

Los cabellos se habían vuelto blancos en una sola noche: esto hubo de contarse delante del pequeño Gustave. Y en repetidas ocasiones: él lo oyó con pasión. ¡Qué suerte la suya si hubiese podido, después de alguna intolerable humillación, presentarse ante los suyos, al desayuno, con una cabellera de nieve! Nadie lo habría advertido en seguida, pero luego, bruscamente, el silencio... Gustave habría leído el horror y el remordimiento en los ojos de sus padres; les habría dicho con fingida humildad: “¡Es que hay días que

nos hacen envejecer cual si fuesen años!". Maravilloso testimonio: algo en su cabeza significaría sus tormentos, pero no por nada: la metamorfosis se habría producido sin que él lo supiese, de noche, incluso quizá sólo se daría cuenta de ella al descubrir el estupor de sus padres. Actividad pasiva, somatización de la desesperanza. Pero Mazza, por su parte —gran alma feroz—, no desespera. A fin de reunirse con Ernest, da rápidamente a entender que le bastará con asesinar a su familia, y pasa a la ejecución: resultado impecable, y su firmeza, igual a su temperamento, es admirable. En Noviembre la senilidad se vinculaba a la experiencia, al desgaste, a la anorexia; vemos el corte que separa a los últimos cuentos del ciclo autobiográfico: Mazza no está al final de su experiencia amorosa; jamás su pasión fue tan viva, ni tan ardiente el incendio de su sexo. No ha perdido nada de su capacidad de sufrir; muy por el contrario, sus desgracias están apenas comenzando. El dolor nunca "doblegará" a esta Medea. Tan cierto es ello, tan consciente de ello es el propio Gustave, que no se atreve, de veras, a blanquearle los cabellos. Mazza cree que su cabellera se ha vuelto blanca, cosa que resulta apenas verosímil en una mujer tan poco reflexiva, tan lejana de todo tipo de narcisismo. Esto quiere decir, simplemente, que el autor pensó en la metamorfosis, que ésta es uno de los temas de su dirigido onirismo, una de las esperanzas de su resentimiento: seguramente él mismo se ha dicho, con posterioridad a algún desaire y lleno de esperanza: "Esta vez es cosa hecha", y ha corrido a mirarse a un espejo, vanamente. También su pluma corre y nos cuenta el sueño de su resentimiento: corona a Mazza con una nieve rápidamente fundida. Lo que en todo caso nos importa es que el muchacho nos revela, a los quince años de edad, una manera de envejecer muy diferente de las maneras que habrá de enumerar en sus obras posteriores: se llega a la vejez de golpe, por un traumatismo seguido de un intenso dolor.

El otro motivo ya conocido, la pasividad, nos permite llegar a estructuras más profundas y aun más antiguas de esa desdichada infancia. En verdad, Mazza sufre su muerte. Se dirá que mata; ¿no es el acto puro? ¿Acaso sus infanticidios, sus inexpriables infanticidios, no fueron cuidadosamente preparados? Sea; ya volveremos a esto. Pero observemos, para comenzar, que en rigor Mazza fue parida por Ernest. Antes de conocerlo, ella dormía, era un alma sin cuerpo que aguardaba, en el vértigo y el aturdimiento del limbo, que quisieran darla a luz. El triste Don Juan se aplica a ello: adviértase

que no se trata de un flechazo; Ernest es un especialista, la seducción es un arte, hay recetas, se asedia la plaza dentro de las reglas, hay que tener buen ojo y a veces genio. Es un tema propio del siglo XIX, que lo heredó del siglo anterior: de un modo más general, Hérault de Séchelles proporcionaba el medio de manipular a todo representante, macho o hembra, de nuestra especie. Y Stendhal no se contentaba en su juventud con emplear el "método" de su primo Martial: también buscaba los medios rigurosos de imponer la risa a los espectadores, con independencia del sexo y la edad. Los resultados fueron decepcionantes. Hérault de Séchelles se hizo degollar y Stendhal no llegó a terminar su comedia; en cuanto al sistema de Martial, concienzudamente aplicado a la hermosa Mélanie, no produjo otro efecto que el de retrasar la toma de una ciudadela que se hubiera rendido en seguida y sin necesidad de combatir. Sigue en pie el hecho de que por entonces se trataba —testimonio de ello son *Las relaciones peligrosas*— de una aplicación práctica del determinismo mecanicista, que en aquel tiempo parecía la última conquista de la filosofía científica. Si en todas las épocas la misma causa produce el mismo efecto, para obtener éste será suficiente suscitar aquélla en el momento oportuno: tal es el medio seguro de alcanzar o de asegurarse las más halagadoras conquistas. Pero a Gustave no le interesa manejar el tinglado: detesta a los tenorios y el arrivismo le causa asco. Se apasiona ante todo por la inflexibilidad del determinismo, porque es —su padre se lo ha repetido cien veces— el fundamento del saber, lo que permite conocer a los hombres, y a la vez porque también él se siente manipulado. El segundo nacimiento de Mazza no es, pues, a sus ojos, un producto del azar; ha sido premeditado, un hombre lo ha deseado y ha sido objeto de una empresa sabiamente preparada. Sorprende que la joven haya vivido más de veinte años en un embotamiento sin historia y en apariencia feliz hasta la mutación que primero la colma para en seguida frustrarla mejor. ¿No corresponde este primer período a la edad dorada de Djalióh, antes de los celos? Y, en uno y otro caso, ¿no se refiere Flaubert a su propia edad dorada? A los siete años alguien lo sacó del limbo, le proporcionó alegría y lo decepcionó. Era una conducta premeditada: el amor debía ir seguido de frustración, puesto que el Don Juan de *Passion et vertu* nunca tuvo la intención —ni qué decir tiene— de seguir siendo fiel a Mazza por el resto de su vida: la prueba está en el fin que tuvo en la América donde se había

refugiado: cansado de sus fáciles conquistas —por fuerza han de ser fáciles, ya que cuenta con método—, el solterón se casa. Hermoso matrimonio. Pantuflas y una compañera obediente para llevar la casa: allá van a dar todos, hasta los hijos de familia, aun cuando tengan que partir el corazón de una tierna amante. Tal es al menos lo que por aquella época se dice con todo gusto; la literatura burguesa trata cien veces el asunto, desde comienzos del siglo hasta el principio del siglo siguiente (*La mujer desnuda*, de Bataille, no es más que una variante). Sin duda, las violencias de Mazza forzaron a Ernest a romper antes de lo deseado; de todas maneras habría roto. En resumen, sin ese amante providencial —o infernal—, Mazza habría pasado, sin darse cuenta, del sueño a la muerte. Él la despierta y, con ello, le da un Destino: la *Historia* de Mazza, esa aventura que se temporaliza en ella hasta su suicidio, es prevista por Ernest; y en lo que atañe a la desventura, vivirla es sufrirla de parte a parte.

Un solo imprevisto respecto de Ernest: no había pensado, antes de pasar a los hechos, que la joven sonámbula, tan casta, habría de trocarse en una furia entre sus expertas manos. Esta vez se diría que los papeles se invierten: ella le causa miedo. ¿Por qué? ¿Cree él que su salud peligra? No lo parece: la joven, se nos dice, le pedía a su amante un esfuerzo renovado con demasiada frecuencia, pero no insoportable: mujer de su casa, debía sus desvelos a su marido y a sus hijos; por lo tanto, había que “recuperar” tiempo.

No: lo que lo aterrorizó fue la pasión al desnudo; aquel mediocre —pequeñas vanidades, goces pequeños— descubrió de pronto el cráter de un volcán en erupción. No hay peligro, pero nuestro Lovelace, fascinado por un instante, tiende a permanecer en la superficie de él mismo y negar tanto en él como en los demás las “espántosas profundidades” de que nos hablará Gustave en *Novembre*. En una palabra, todo es histórico, todo depende de la relación establecida desde un primer momento entre ambos amantes y que cada uno de ellos vive tal cual se halla definida por el otro: el miedo y la desbandada de Ernest son el poder telúrico de Mazza vivido por aquel pobre hombre como un peligro fascinante y mortal. Sigue en pie el hecho de que fue él quien desencadenó la violencia. Más aún: Mazza es, como el título lo indica, la Pasión misma, con mayúscula. No por un acto imprevisto desasosiega a Don Juan. Ni por no sé qué de lo que pueda hacérsela responsable: es por las tormentas que per-

turban su carne, por la loca necesidad que sufre, como los Mercenarios sufrirán hambre en el desfiladero de El Hacha, esa hambre que les impone el enemigo. Sí, Mazza está hambrienta. Hambrienta de Ernest, y esto es lo que espanta al seductor, quien decide abandonarla a su hambre. ¿Había en Gustave niño un amor filial de parecida violencia? ¿Espantó a su progenitor con las manifestaciones de su ternura? Se diría que sí, pues Mazza lo encarna en el momento de la frustración, y sin ambigüedad. El carácter de la joven, abandonada, se vuelve agrio; Mazza enloquece de orgullo y maldad, se entrega a la rabia, al odio. ¿Contra quién se desencadenará? ¿Contra su verdugo? Jamás: Ernest está al margen del problema. Y de modo similar el marido y los hijos: son obstáculos que hay que quitar, y nada más. Mazza reserva su desprecio y su abominación para las personas que la rodean: su mezquina felicidad fue construida sobre premeditadas mutilaciones. ¿Acaso tienen sexo? Nadie goza. Es cierto que nacen niños, pero se les transmite una vida desmedrada que se niega al placer por temor a sufrir. Mazza maldice a sus "semejantes", sin advertir —pero el autor tiene plena conciencia de ello— que lo que aborrece en ellos es la mezquindad de su fugitivo amante. La calculada pequeñez de Ernest es un crimen general de la especie; pero lo importante es que Mazza lo descubre a través de su particular mala suerte, a través de su historia y de su "celo" suavemente despertado, luego brutalmente frustrado y vuelto, con ello, inextinguible. Esa particular frustración, datada —un día me atreví a gozar, y ahora sufro las consecuencias—, le da el loco orgullo de creerse una aristócrata de la desgracia: goce o tormento, lo infinito pasa entre sus piernas. Pero también su orgullo ha nacido de una desgracia singular, pues al fin y al cabo lo infinito es —Mazza no lo duda— el miembro de Ernest. Cuando él la penetra, es la plenitud del Ser; cuando él se niega, ella descubre en su vientre el vacío en que Smarth va, dentro de tres años, a "girar". La desesperación y el orgullo de esta mujer miden, sin que ella lo sospeche, la increíble desproporción del deseo infinito y de su infinitesimal objeto. Un tema claro a Gustave: lo hermoso del amor absoluto es el hecho de no ser justificable y nunca merecido por la cualidad del ser amado. Orgullo y resentimiento, los Flaubert padres no valían, nos dice, ni tanto amor ni tanto sufrimiento. De todas maneras el odio y el desprecio de Mazza por el género humano no carecen de fascinación ni de celos: adúltera, abandonada y

enseguida criminal, es una desterrada. Sus congéneres no lo saben aún, y ella se apresura a despreciar a sus semejantes por temor a envidiarlos. En el origen de su maldad no hallaremos ninguna de las causas universales que habrá de señalar el autor en sus obras posteriores, sino acontecimientos precisos, decisiones de un Lovelace derrotado, una situación especial que engendra envidia, rabia y vergüenza. Todo está allí, no obstante: el deseo infinito como negación del ser y la necesidad de la insaciabilidad. Pero estas alegorías, que tanto espacio ocuparán en las autobiografías, nos son sugeridas por el autor, y no podemos decidir si ponen de manifiesto ante nosotros el sentido profundo de la fábula o si hay que considerarlas como "superestructuras" abstractas que expresan a su manera una aventura individual. Gustave es más sincero a los quince años que a los veinte. Y más profundo también —no haya temor: volverá a serlo—, pues busca el motivo de las acciones y de los pensamientos en su singularidad, en la vida total de una persona condicionada por el prójimo aun antes de nacer y hasta en sus comportamientos físicos, hasta en sus necesidades. A través de Mazza descubrimos el Ego de Gustave, es decir —él es consciente de ello—, su Alter Ego.

¿Que no dijo de su primera Bovary lo que se pretende que declaró de la otra: "¡Soy yo!"? Habría sido comprensible lo que el adolescente gritaba en silencio: "Tengo mi buitre, un buitre que nació conmigo, que fue previsto aun antes de mi nacimiento por un Júpiter temible. Soy lo que me han hecho: un hijo menor; entre una predestinación que me ha definido en mi esencia mucho antes de haber sido concebido y el fin terrible que se me ha asignado, avanzo con paso medido, torturado por mis pasiones familiares, tan reales y materiales como la necesidad sexual o como un dolor de muelas". Gustave está en crisis; sufre atrocemente. Escuchémoslo: "Ernest era un encanto [en México, a donde había huido] en aquella atmósfera saturada de sabias academias, de ferrocarriles, de barcos de vapor, de caña de azúcar y de índigo. ¿En qué atmósfera vivía Mazza? El círculo de su vida no era tan extenso, era un mundo aparte, un mundo que se agriaba en lágrimas y que se perdía, por fin, en el abismo del crimen".

No por casualidad hallaremos en la obra y la correspondencia de Gustave tantos ecos de esta última frase: la imagen del círculo estrecho no es un símbolo casual, sino que forma parte de su mitología. En la primera Educación, escrita antes

y después de la crisis del 44, Jules define en las últimas páginas la vida pasional —su vida antes de la caída— como un estrecho picadero donde uno gira y gira sin tregua. Y quince años después escribe, colérico: "Me he reservado en la vida un círculo ínfimo, pero una vez que entro en él me vuelvo furioso, arrebatado"¹¹.

En *Passion et vertu* Gustave no se preocupa, contrariamente a lo que hará en el ciclo autobiográfico, por universalizar su experiencia. No dice: "Soy un hombre como ustedes", lo cual forma parte, como hemos de ver, de una autodefensa que a los quince años no se halla todavía a punto. En cambio reconoce su estrechez y su particularidad: "Era un mundo aparte". ¿Puede decirse mejor que ese universo, estrecho pero abisal, se limita a su casa? Ya se habrá advertido que ese "mundo aparte", que se opone a las miserables preocupaciones públicas de Ernest como la más privada intimidad, se caracteriza por la repetición: gira y gira, y los mismos dolores vuelven de manera incesante, lo cual quiere decir que el infortunio de Gustave es estructural y no accidental. Buena definición de una vida que no dejará de desenvolverse dentro del marco familiar.

Mazza comete un crimen, lo que la singulariza aún más. No sólo por el tamaño del delito, además por sus víctimas, que son designadas de antemano. Designada —por lo demás sin haberlo querido— por el animador de esta Galatea y por el destino que éste le ha asignado. Mazza suprime a su familia. El autor nunca irá tan lejos como su criatura, pero ha echado a ésta al mundo expresamente para que lleve a cabo la acción que él no se atreve a emprender: la escritura hace objetivas las fantasías: las agrupa, y las consecuencias caen de maduras: escritas, adquieren una consistencia que se niega al sueño, sin que por ello se conviertan en realidades. Gustave efectúa esta experiencia en Mazza para ver el exterminio de la familia Flaubert. Es lo que ya había intentado, como veremos, en *La peste à Florence*, y es lo que logrará plenamente —en el papel— al final de *Madame Bovary*. Es con lo que sueña hace mucho: nos lo ha dicho; volveremos a ello. La insignificancia del marido demasiado confiado y la tierna edad de los dos hijos no deben despistarnos: es un ardid. Lo esencial no está dicho. O, mejor dicho, está dicho sólo a medias. Aquellas buenas personas no humillan a Mazza, no la hacen sufrir deliberadamente, pero la molestan y, con

¹¹ 4 de setiembre de 1852.

ello, la arraigan pese a ella misma y a su rabia; sus dolorosos furores provienen indirectamente de su familia. Basta con hojear la correspondencia de Gustave para ver cómo éste sufre su arraigo, sin confesar, no obstante, que lo exige tanto como lo sufre. Esta vez se arroga el permiso de arrancarse del terruño familiar, con lo cual satisface su resentimiento: las tres víctimas inocentes son el disfraz de tres culpables que han sido ajusticiados sin forma alguna de proceso. Desde luego, no dice una palabra. Pero leamos lo que escribe de los sentimientos de la madre después del exterminio; quedaremos en claro: ni un remordimiento. Muy por el contrario, hay júbilo, deleite en el crimen: "Iba a irse de Francia después de haberse vengado de la pofanación del amor, de todo lo fatal y terrible que había habido en su destino, después de haberse burlado de Dios, de los hombres, de la vida, de la fatalidad —que por un momento se había burlado de ella—, después de haberse divertido, a su vez, de la vida y la muerte, de las lágrimas y las penas, y después de haber pagado con crímenes al Cielo por sus dolores".

¿Vengada? Con inocentes. Sólo Ernest es culpable. Cierto es que ella nada sabe. Pero, en tal caso, ¿en qué estriba la ofensa? Sus crímenes, largamente pensados, no tenían en un primer momento otra finalidad que la de liberarla: es comprensible que se alegrara —criminally, claro está—, pero con una especie de inocencia debida al monstruoso egoísmo de su pasión. Estos obstáculos contaban para ella tan sólo porque le impedían reunirse con su amante. Los descartó; no había que pensar más en ellos, sino en tomar medidas, alegremente, para volar hacia Ernest: únicamente esto debía contar. O bien, incluso —segura de sí y de su derecho—, podría concederse el lujo de derramar una lágrima sobre las tumbas: pobres hijos, debí mataros; no merecíais tan prematura muerte, pero el cielo lo quiso. Pero no: se felicita de su crimen, y lo que se trasluce en el par de líneas recién citadas es el odio satisfecho. Por supuesto, la alegría de hallar a Ernest nos es presentada como esencial; el joven autor pretende señalar, de paso, la satisfacción del resentimiento. Sólo es, al parecer, una reacción secundaria. A decir verdad, así la querría la historia. Pero, apenas aparecida, ocupa todo el espacio: la infinita frustración ha vuelto mala a Mazza (ya veremos que es un carácter que el joven autor da a todos sus héroes y que volveremos a encontrar en Ema Bovary). Infinitamente mala. Ahora sabemos contra quién ha rumiado ella durante tanto tiempo su venganza: contra aquel que la

sacó de la nada aun antes de que Ernest la hiciese renacer, contra aquel al que ella atribuye, en la ignorancia de la verdad en que aún se halla, todas sus desgracias, que las produjo de manera intencional mediante una rigurosa planificación: se venga de Dios Padre. Esto está dicho con todas las letras: "Se burla de Dios . . . paga con crímenes al Cielo por sus dolores". Nada mejor. No es "la felicidad en el crimen" de que hablará tiempo después Barbey d'Aureville y que nace de una particularísima inconsciencia; es la alegría del crimen. Adviértase que Mazza está convencida, al devolver mal por mal, que escapa a su Destino prefabricado: la fatalidad, se nos dice, se ha mofado de ella, y ahora ella "se burla" de la fatalidad. Señalemos de paso una convicción de Gustave: aun antes de nacer, la suerte está echada para todos: no podemos escapar de ella a no ser que escojamos el Mal radical. Y éste ya existe, puesto que la criatura es su víctima y está condenada a sufrir hasta la muerte; no se trata, pues, de inventarlo ni de introducirlo en el mundo, sino de asumirlo: la víctima esquivo a sus verdugos al optar, a su vez, por la maldad, que no es otra cosa que el sufrimiento consciente de sí y que comprende que es naturaleza suya ser injustamente infligido. Mazza se pasa a las filas de sus torturadores —o, mejor dicho, del Grande y Único Torturador— al negarse a aceptar su papel, es decir, al negarse a seguir siendo virtuosa y torturada en proporción directa a su virtud: se vuelve verdugo para romper su destino; puesto que el Mal reina en el mundo, Mazza huye de la desgracia al optar por el Mal: es ponerse del lado de los que manejan los hilos. Cosa que no ocurrirá, por cierto, sin escandalizar al Creador, quien, como buen discípulo de Sade, ha decidido que Mazza sea castigada a causa de sus virtudes y por ellas. Pero escandalizar al Jefe de los Malos al denunciar su hipocresía es un placer más: Mazza es una Justine que se transforma deliberadamente en Julietta por haber comprendido esta ley universal de la Creación: los buenos son castigados y los malos recompensados. Su orgullo había sido extraído, en un primer momento, de su infinito sufrimiento; ahora se afirma contra el Padre Eterno: es el Vicio asumido, orgulloso de sí y sin remordimientos. El Mal radical es, según el joven autor, el sufrimiento que rehúsa seguir siendo soportado por más tiempo y que vuelve hecho praxis. Leyendo entre líneas vemos que Mazza tiene dos padres: uno es el insignificante Ernest —simple instrumento de la Providencia—, que ha puesto el infierno en su vagina; el otro es

Dios, que había previsto y preparado todo. Dos rostros, en suma, del doctor Flaubert: primeramente el Progenitor, el Padre simbólico, más poderoso que el Moisés de Freud, puesto que no se limita a entregar la Ley, sino que antes de todo Decálogo, antes del nacimiento, antes, incluso, de la concepción, dota a su segundo hijo de un Destino prefabricado y lo condena a sufrir hasta la muerte; el otro, Achille-Cléophas, el ejecutor de las grandes obras, el representante en la tierra del primero, el que suscitó en el hijo una ciega pasión adrede para frustrarlo luego (hacia los siete años). De ahí el loco rencor del juguete pasivo, del títere, contra el Otro —Padre simbólico y padre frustrador—; de ahí el sueño de matar a toda la familia. Esto quiere decir, si leemos bien, el sueño de matar al padre y a los dos hermanos. Mazza, en efecto, ha parido dos varoncitos, y Gustave no se atreve, en su sueño homicida, a sobrevivir a la hecatombe. Matará a Achille-Cléophas y a Achille, y sobre la tumba de éstos se dará muerte a sí mismo.

Tal es lo que confirma el final del relato. La virtud es inexorablemente castigada. Pero también el vicio lo es. Asesinatos y suicidio no son suficientes: los tres desventurados pasan de la vida a la muerte sin reparar siquiera en ello. Sería demasiado hermoso. Entre el parricidio y el fratricidio, por una parte, y el suicidio por la otra, tiene que pasar cierto tiempo, a fin de hacer lugar al castigo. En otros términos, cuando el adolescente abraza en su pensamiento la idea de la venganza prohibida, el otro se indigna en él; se indigna y golpea: el bonito sueño de matanza general se resuelve en angustia; el Superyó de Gustave, escandalizado, obliga a éste a sumir a Mazza en la desesperación: al día siguiente de su triunfo, una carta de Ernest le hace saber que lleva seis meses de casado y que nunca volverá a verla. “¿Qué hacer? —exclama ella—. ¿En qué convertirse? Yo tenía una sola idea, sólo una cosa tenía en mi corazón, y ahora me falta. ¿Debo salir en tu busca? Pero tú me echarás como a una esclava; si me arrojo entre las demás mujeres, éstas, riéndose, me abandonarán y me señalarán con el dedo, orgullosas, pues nunca han querido a nadie ni saben qué es llorar.”

A la pobre mujer no le queda más que morir; para Gustave, morir es dejar el pellejo en manos de los demás. Un comisario de policía echa abajo la puerta, y su mirada mancilla aquel bello cuerpo desnudo, al que la muerte ha desnudado aún más. Sin embargo, Ernest continúa viviendo: Dios no recompensa la virtud ni el vicio; todos sus favores los reserva

a la mediocridad. Ese es el verdadero mal: una mirada obscena dirigida a una muerta abandonada; la dicha en la mezquindad. Los otros triunfan en toda la línea.

¿Diremos que Mazza dejó de sufrir al envenenar a su familia? ¿Diremos que de veras pasó a los hechos? No. Sus asesinatos estaban previstos, tanto como su suicidio. Fue llevada de la mano. Estaba previsto que su violenta pasión espantaría a Ernest y que éste, con cualquier pretexto, pondría pies en polvorosa; estaba previsto que Mazza se engañaría a sí misma y consideraría ese pretexto como la buena ley. A causa de ello debía, inflexiblemente, convencerse de que él la aguardaba, de que únicamente su familia le impedía reunirse con él; loca de infelicidad y de maldad, debía suprimir, fríamente, este obstáculo. En ese instante, en libertad de disponer de sí misma, debía descubrir que la razón única de su larga frustración era la decisión de su amante. Su loca pasión había a un mismo tiempo ahuyentado a Ernest y vertido el veneno, con su propia mano teleguiada, en el vaso de su marido y en el de sus hijos. ¿Un acto? No: una conducta provocada y muy esperada; el astuto Creador, al hacerle creer que gracias a un crimen soslayaría sus fatalidades, la había conducido, en rigor, a realizar hasta el fin su destino.

¿Nunca escapamos, pues, a nuestro Destino? Es la pregunta que se formula de manera insistente Gustave en sus años de adolescente, la misma que habrá de plantearse con creciente urgencia hasta enero del 44. ¿Acaso quiere cambiar de vida? Sí. Y cambiar de ser. ¿Por qué? Todavía no lo ha comprendido con claridad. De todos modos, lo que aparece en el relato es que esta mutación, de ser posible, exigiría recurrir a los mayores medios. Muerte y transfiguración: único camino a seguir. Si Mazza fracasa es porque ha permanecido en el estrecho círculo de las pasiones y ha girado incesantemente dentro de él. También Gustave gira allí. Sin esperanza. Aún no sabe que es a él a quien hay que matar y que sólo la muerte de las pasiones puede hacerlo renacer.

Dos meses antes, en *Quidquid volueris*, había desarrollado los mismos temas de un modo más insistente y, en cierta manera, con mayor claridad: por esa época el personaje del antropopiteco resultaba quizá más conveniente que el de Mazza a sus intenciones profundas: con su sola existencia pone de manifiesto, acaso con mayor nitidez que lo que Gustave cree, los confusos sentimientos que alimenta el joven autor respecto de la prefabricación y de la historicidad. No insistiremos en la descripción que de sí mismo da Gustave: ya hemos

hecho el retrato —mutismo, analfabetismo, poesía— del artista niño. Pero en el mismo capítulo citamos un pasaje de una carta dirigida a la señorita Leroyer de Chantepie en que Gustavo habla de su “melancolía natural” (por tanto, constitucional o heredada) y en que, para explicar ésta, se refiere a una “llaga profunda y siempre oculta” (por tanto, a un acontecimiento de su protohistoria). En ese momento hubimos de preguntarnos, sin poder aún responder, qué significaba para él esa captación, en apariencia contradictoria, de lo constitucional como carácter constituido. El despertar de Mazza nos ha puesto en el buen camino; sin embargo, su nuevo nacimiento como Bella Durmiente del Bosque no es más que una metáfora: cuando encuentra a Ernest es esposa y madre; él le revela los sentidos, pero no la crea ex nihilo.

Con ello, el tema se enriquece y embarulla; en *Quidquid vo- fueris*, en cambio la feliz encarnación de Flaubert en Djali-oh libera los sentimientos del autor sin disfrazarlos: el antropopiteco se parece, en efecto, al hombre de Pascal después de la Caída: éste no puede ser objeto de un concepto, puesto que una aventura histórica lo ha hecho caer y que, sin dejar de conservar ciertos rasgos que Dios puso en él, ha perdido otros —por ejemplo, la inocencia— como consecuencia de un acto prohibido, es decir, de un acto que no entraba en los planes del Creador. Y sin duda es Adán el único caído.

Pero como venimos de él, por interpósitas personas, él nos ha transmitido su culpa, su caída y su exilio, esto es, su historicidad. Adán no es definible: es a la vez lo que se lo ha hecho ser y lo que él ha hecho con lo que se ha hecho de él, desbaratando y desviando la planificación divina: es la única historia que permite comprender al padre de los hombres y a todos los hombres nacidos de él. Para Pascal, por ejemplo, nuestra realidad humana es a la vez constitucional y constituida. Antes de la Caída, nuestra especie no existía: Adán se hizo hombre gracias al pecado, por eso atrajo sobre él un acto singularísimo: la maldición divina. A los quince años, Gustave asigna al nacimiento de Djali-oh la función que Pascal asigna a la Caída: la de un comienzo absoluto. Ni ángel ni bestia, dice uno: el ángel y la bestia, corresponden a conceptos, puesto que ninguno de los dos ha pecado. Y Flaubert: ni bestia ni hombre. Por su origen, en efecto, Djali-oh, hijo de mujer, escapa a la esencia general que caracteriza a los orangutanes; hijo de mono, escapa a lo que el joven autor cree que es la naturaleza humana. Hemos visto y veremos que Gustave recurre en las obras autobiográficas a los fre-

cuentativos, a las generalizaciones. En este caso —más sincero, ya que avanza enmascarado— se niega a distinguir, tal cual hará respecto de Mazza, al héroe de su aventura. Es que se trata de un monstruo, vale decir, de un ser singular por definición.

El acercamiento entre Flaubert y Pascal es tanto más justificado cuanto que a Gustave le agrada repetir: "Creo en la maldición de Adán". ¿Qué quiere decir esto, si no que en el hombre la existencia precede a la esencia? Hay, no obstante, una diferencia capital entre ambas concepciones; para Pascal la maldición viene después de la culpa: el Señor había creado al hombre a su imagen y lo destinaba a hacer el bien y a transmutar Su gloria; la culpa surgió del propio Adán, es decir, de esa porción de sombra y nada que existe en toda criatura y respecto de la cual el Todopoderoso nada puede, siendo la plenitud del Ser. Para Gustave la maldición de Adán es una levadura que se mete en la masa misma con que se lo moldea. Nace maldito y peca, como el Creador lo previó, para justificar la maldición. La historicidad del hombre no nace de su proyecto, de la praxis que resulte de éste; muy por el contrario, la presunta praxis no es otra cosa que la realización por el hombre, providencialmente guiado, del Destino que el Otro le ha asignado. La Historia es del Otro: cada cual nace con la suya, grabada en su cuerpo como una llaga incurable: no tiene más que realizarla. Es decir que, miserable y maligno, debe legitimar a posteriori la sentencia y, con ello, realizarla, corriendo al encuentro —haga lo que hiciere, pero justamente por sus acciones mismas— de los mayores sufrimientos. Por lo tanto, culpable y castigado, y sin embargo inocente, irresponsable, puesto que el Otro le ha hecho cometer las barrabasadas que habrán de recibir su castigo. No nos asombremos de tales concepciones: estaban de moda. El Caín de Byron maldecía a Dios y le reprochaba el haber previsto todo, hasta el fratricidio que lo condenaba.

A Alfred Le Poittevin, quien por esa misma época iniciaba a Gustave en la filosofía, no le desagradaba desafiar en sus Poemas al Creador y blasfemar alegremente. Hermosos furrores que se apoyaban en los razonamientos de los Enciclopedistas, de Diderot, de Voltaire: o me creaste a sabiendas de que mataría a mi hermano, de que entregaría a Cristo, y entonces el criminal eres tú, o no lo sabías, y entonces no eres el Todopoderoso. Pero estos juegos intelectuales no influyeron en Gustave sino en la medida en que alimentaban su sentimiento profundo. Y el muchacho cuando planeaba

con Alfred en estas alturas metafísicas, se encolerizaba con Dios porque veía en él, confusamente, la imagen de su padre. Observemos a Djalioh: en cierto sentido, nadie lo influye; sus pulsiones, sus deseos y sus pasiones siguen siendo, hasta su muerte, espontáneos. Esto significa que no expresan otra cosa que su ser. Pero justamente éste no le pertenece, puesto que ha sido fabricado por otro. Paul, aficionado a la biología, quiso hacer una experiencia; para comprometer a todos los científicos, el joven autor destaca que la Academia de Ciencias venía reclamando de mucho tiempo atrás que se intentara tan interesantísima cruz y que hasta entonces lo único que faltaba eran los medios. Señalemos de paso que Achille-Cléophas es un científico y que la Ciencia es denunciada —entre líneas, ni que decirlo— por su inhumana crueldad. En una palabra, que el señor Paul tuvo la expresa intención de cruzar al hombre con el mono, por curiosidad y ciertamente por sadismo. Si lo lograba, el producto de la cruz llevaría de alguna manera una vida experimental. Gracias a su constitución y a su comportamiento restituiría una etapa importante de la evolución. Hace el intento, y adviértase —Flaubert no carece de malicia— la innoble brutalidad del procedimiento: se encierra a una esclava negra con la bestia enorme y feroz que la viola y la preña. El producto del ayuntamiento —hijo de la rabia y del terror, del celo y el dolor—, maldito, sin duda alguna, por su madre (esto no se dice, pero es, precisamente, una laguna sospechosa: ¿creeremos que Gustave no pensó en los sentimientos que inspiraba a esa mujer la bestia que llevaba en su vientre?) es Djalioh, ni hombre ni bestia, pero cuya complexión y cuyos comportamientos expresan a la vez su realidad casi humana y su bestialidad. ¿Quién creerá que ambos caracteres se unen armónicamente? Todo lo contrario: el monstruo es desgarrado a cada instante por su irreductible contradicción. Contradicción deseada: se lo ha hecho expresamente para que reproduzca sin cesar la insuperable oposición entre naturaleza y cultura.

Nacido para sufrir: también esto fue premeditado; es necesario que sufra y que sus conflictos lo desgarran, para que se convierta plenamente en el antropopiteco que la Ciencia quiere poner en observación, lo cual significa que se ha trazado de antemano el camino riguroso que lo conducirá al crimen y al suicidio. El señor Paul no había previsto en todos sus detalles tan trágico fin, pero no lo sorprenderá: no ignora que lo que caracteriza al monstruo fantasmal es la imposibilidad de vivir. Resulta muy significativo que Gustave haya asignado al apren-

diz de sabio la responsabilidad íntegra de la experiencia y de su resultado. *Quidquid volueris* es un acto de acusación. En efecto, si el autor hubiera intentado simplemente pintarse, si la imagen del hombre-mono únicamente lo hubiera seducido porque informaba acerca de sus dificultades, de sus carencias y de los poéticos impulsos que las compensaban, si el resentimiento no hubiera sido la fuente principal de su invención, no habría estimado necesario poner al señor Paul en el origen de ese coito contra natura. Efectivamente, el relato se sostendría si se nos presentase la violación de la esclava como obra del azar. Un orangután raptó a una joven negra, la violó y luego la dejó en libertad; el señor Paul, que acaba de pasar por allí, se entera de la historia, adopta al pequeño monstruo y se lo lleva a Europa para mostrarlo a los académicos. ¿Qué habría cambiado? La soledad del hombre-mono entre los hombres, sus conflictos interiores, su sensibilidad, su falta de inteligencia, sus celos, sus furores, sus violencias criminales y su muerte: todo se habría mantenido. Todo, excepto una cosa: la culpabilidad del progenitor. En verdad, si Gustave hizo de su Djalioh un niño de laboratorio, si le agradó presentar esa vida espontáneamente vivida y sufrida como el desarrollo de una "experiencia para ver", fue porque no le bastaba con reclamar, con vergüenza y orgullo, el título de monstruo: quería que en el origen de su ser hubiese una mala voluntad. Todo se estableció con tanto rigor en su mente, que quiso, para condensar la intriga, que el hijo de una violación muriese al cometer una violación. Djalioh-Gustave posee por la fuerza y mata —involuntariamente— a Adèle, la joven esposa del señor Paul, quien no es mayormente afectado. Después de ello, loco de rabia y dolor, se golpea con tanto brío la cabeza contra la pared, que muere deshecho. La muerte de Mazza no salvaba a ésta de los Otros: el comisario de policía gozaba mansamente de su desnudez. El pobre antropopiteco, más desdichado aún, no escapa al señor Paul ni a la Ciencia: lo embalsaman y lo ponen en un museo: cualquier estudiante puede ir a verlo. En cuanto al siniestro aficionado —un autómatas que viene a ser demiurgo—, sigue siendo, por supuesto, el único sobreviviente, como Ernest.

Destacaremos, al igual que en *Passion et vertu*, una multiplicación de las paternidades. El verdadero padre de Gustave-Djalioh es Paul. Esclarecido autor del *planning* familiar, él es quien ha decidido, metódicamente y para hacer honor a la verdad, crear para las exigencias de un saber inhumano

ese niño de laboratorio, ese antropopiteco: un hijo menor. Pero no bien se trata de llevar a cabo la experiencia, se desdobra y se transforma en orangután: Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Doble motivo de rencor. Consideremos el coito desde el punto de vista del organizador: es una empresa cruel, pero racionalmente preparada, y apunta a objetivos serios; es un acto despiadado, pero frío y reflexionado. Considerémoslo como un acontecimiento singular que se produjo cierta noche de 1821, en marzo probablemente; es una violencia obscena, absurda, sufrida en el horror, en el dolor, sin duda, por la mujer víctima, y vivida como un oscuro furor animal por el macho en celo. Como si un asco profundo, cuyas raíces se hunden en la protagonista, por fin se expresara: cualesquiera que sean los méritos, la inteligencia y el saber del progenitor, y aun cuando un justo cálculo utilitario le haya mostrado hasta la evidencia que era de su interés aumentar la familia, la procreación —ese paso necesario del hombre culto al relevo natural— sólo puede ser ignominia. Dos criaturas humanas, una de las cuales ha sido trocada en animal de rapiña, remedan la bestia con dos lomos, se revuelcan juntas en el barro y la sangre: el producto de esta monstruosidad, que se sostiene en el asesinato, lleva en sí, como si fuera su naturaleza profunda, esa noche en que un sabio venerable, trocado en mono, violó a su esclava: rabia y terror, fango sangriento: tal su contradicción natural ¿No es el fruto de una violencia obscena y de un abyecto consentimiento? ¿No ha necesariamente interiorizado a ambos? Es una fantasía, por supuesto, pero que se mantiene firme. Años antes, en argumentos de melodramas que nos han quedado, Gustave se complace en mostrarnos madres culpables, cruelmente tratadas por seductores que las violan o las engañan, pero que siempre las abandonan. Habremos de insistir, cuando encaremos la sexualidad de Flaubert, esa primera fantasía: madre violada, caída, castigada. Hay en él sadismo y piedad, todo a un tiempo. Lo imperdonable es el hombre. Curiosamente, se podría decir que la tara de este ser de cálculo consiste, hasta cuando está en celo y se trueca en animal de presa, en no gozar suficientemente. Para Gustave —ya volveremos a ello—, sentir voluptuosidad es cosa que incumbe a la mujer (a condición, claro está, de no ser violada), y tendremos ocasión de estudiar este deseo, un deseo que queda inscrito dos o tres años después en su cuadernillo, soñando con ser mujer para conocer el placer de la carne. Pero Flaubert no hace en su adolescencia reproche alguno al bello sexo; muy por el contrario, envidia la pasividad de la mujer que gime por las caricias y

el éxtasis pasivo subsiguiente, tan cercano de sus postraciones y arrobamientos. Poco después, no obstante —después de *Quidquid volueris*, antes de la nota que asentó en su cuaderno—, convencido de que la mujer incita a su marido, para su propio goce, a hacer el amor describe en las *Mémoires d'un fou*, trastrocando los términos, la cópula: de todas maneras, el hombre sigue siendo bestial; pero no es el celo lo que ante todo lo embrutece, sino la bebida. La mujer se aprovecha de su borrachera para inflamarlo: él la toma y ella goza. Tal el blanco al que se apuntaba, y no había otro. De modo, pues, que el hijo, "dulce prenda de amor", que nace nueve meses después, como no ha sido deseado por ninguno de los cónyuges, es el fruto del azar: supernumerario, fastidioso, reflejando con su horrible contingencia el accidente fortuito que lo sacó de la nada, habrá de ser —lo imaginamos— un malquerido. En una palabra, que el crimen de haberlo parido se imputa ahora a la mujer. Nada sorprendente: en las páginas anteriores acaba de narrar sus desventurado amor por Madame Schlesinger. Lo enojaba tanto que ella se atuviese a Maurice —ese ser grotesco, tan vulgar y vil—, que hubo de decidir, de una vez por todas, que las mujeres sienten una marcada preferencia por los fatuos y los tontos. En tales condiciones, ¿por qué no forzar la nota?

Madame Schlesinger está, de acuerdo con su sexo, permanentemente en celo y emborracha a Maurice para poder deslizarse debajo de él y hacerse cabalgar; el resultado es que su resentimiento contra Elisa embarulla las pistas y oculta su horror original por el coito que lo engendró. En rigor, al insistir en el azar de la procreación esconde, sin saberlo, el otro aspecto de ésta, que sigue siendo, en su caso y a sus ojos, fundamental: la premeditación. La interferencia de ambos motivos es tanto más patente en las *Mémoires* cuanto que en el austero aplomo de Caroline Flaubert nada podía traicionar a la virtuosa bacante que se desataba durante la noche, a puertas bien cerradas, entre los brazos del Progenitor. Por lo demás, el *planning* familiar había sido abiertamente declarado en el Hospital: era necesario hacer niños, y se los hacía; cuando uno de éstos reventaba, había que volver a empezar. Elisa figura, además, en *Quidquid volueris*, que se escribió después de las famosas vacaciones de Trouville: es Adèle, quien, apasionadamente amada por Djalioh, tiene la tontería, por ser mujer, de adorar a su marido, el robot.

Así, el tema de esta *nouvelle* es más rico y completo y está más directamente vinculado con la protohistoria que las de-

claraciones de las *Mémoires*. El reproche fundamental de Gustave contra sus padres no recae en el azar de su nacimiento. Desde luego, siente ese azar, que es la facticidad, el gusto singular de lo Vivido en la medida en que éste expresa, dentro de su irreductible aun cuando "indecible" originalidad, la violencia incontrolada de una cópula: abandono de los esposos a las sucias componendas de la naturaleza. Pero lo que detesta no es tanto esa breve locura; es muy por el contrario, la premeditación. No, el antropopiteco no es producto del azar: ha sido deseado de mucho tiempo atrás, y deseado precisamente tal cual es. Achille-Cléophas había decidido que engendraría a Gustave y, efectivamente, a Gustave engendró. Quidquid volueris es una extensa y rica meditación sobre el nacimiento. Un cachorro de hombre se pregunta: "¿Por qué he nacido?". Y esta reflexión no tiene nada de metafísica: el adolescente se pregunta qué puede significar el hecho de tener un hombre por padre, un hombre hecho, con sus hábitos, sus decisiones, su ideología, sus conocimientos. ¿Qué quiere decir ser el hijo menor del doctor Flaubert?

La respuesta es clara: yo no soy el producto de un coletazo dado a ciegas, o por lo menos no soy solamente eso. Soy, antes que nada, el hijo de una idea. Mi padre me inventó mucho antes de engendrarme. No me concibió por mí mismo, por mi felicidad, para darme su amor: no fui un fin en su mente, sino un medio de realizar sus planes, un instrumento de su arribismo familiar; para lograr sus fines le pareció necesario que yo fuese un inferior; en otros términos, ese señor de provincias, ese creador de una familia tradicional regida por el derecho de primogenitura, no podía ignorar que crearía un segundón nueve años menor que su hermano. Lo acuso de haberme deseado, no pese a esta desventaja, sino a causa de ella, y de haberme, en consecuencia, hecho a conciencia para mi desgracia.

Así, aun cuando el muchacho sea consciente de su temperamento pasivo, de su inestabilidad, de sus embotamientos, de su mala relación con el lenguaje, de su incapacidad de actuar¹², está muy lejos de atribuir la responsabilidad de todo

¹² Más aún que en *Passion et vertu*, la violencia final —asesinatos y suicidio— aparece como meramente patética. Djalioh no había querido violar ni matar a Adèle: la desgarró con sus zarpas cuando sólo pensaba acariciarla; de la misma manera, no tuvo siquiera la idea de matarse: una tormenta en su cuerpo —tormenta sufrida— lo arrojó de cabeza contra un muro. En resumen, no hizo nada; la explosión destructora no es siquiera un rechazo: es la somatización de la imposibilidad de vivir.

ello a los primeros cuidados prodigados por Caroline Flaubert: salta con los pies juntos por encima de su nacimiento y va en busca de las causas de su "anomalía" hasta la prehistoria y, más lejos aún, hasta un Fiat pronunciado por el Otro absoluto. No debe verse en este acto de acusación el efecto de un humor pasajero o alguna paradoja de adolescente. El rencor de Gustave es tan tenaz que determina en éste para toda su vida un asco radical por la procreación, una declarada opción por la esterilidad. Basta un ejemplo para mostrarlo: en el 52, Louise le anuncia a Flaubert que cree haber quedado encinta de él. Pasan algunos días y ella lo "tranquiliza": era una falsa alarma. Veamos qué le responde él el 11 de diciembre: "En la alegría que me transporta, comienzo por devorarte a besos. Tu carta de esta mañana me ha quitado un peso terrible del alma. Era tiempo. Ayer no pude trabajar en todo el día ... A cada movimiento que hacía (esto es textual), los sesos me saltaban dentro del cráneo, y me vi obligado a acostarme a las 11. Tenía fiebre y un abatimiento general. Iban tres semanas que sufría horriblemente de aprensión... ¡Oh, sí! La idea me torturaba; tuve chispas en los ojos dos o tres veces, el jueves por ejemplo. ... La idea de dar a luz a alguien me causa horror. Me maldeciría a mí mismo si fuese padre. ¡Un hijo mío! ¡Oh, no, no, no! ¡Que toda mi carne perezca y que yo no transmita a nadie el fastidio y la ignominia de la existencia!"

¡Cuánta agitación, qué frenesí! Lo sé: no deseaba ligarse a Louise —ya bastante molesta a sus ojos— por un vínculo suplementario, ni otorgarle derechos de madre cuando le negaba los de amante. Y además, aun cuando ella siguiera siendo discreta, temía aburguesarse: "Esa paternidad me devolvía a las condiciones ordinarias de la vida. Mi virginidad se encontraba, con respecto al mundo, aniquilada, y esto me hundía en el abismo de las miserias comunes". Pero tales consideraciones, por mucho que lo preocupasen y en rigor atormentasen, no bastan para motivar sus angustias. Es necesario que Gustave alimente en él el odio a la paternidad. Y que las razones de ello sean profundas de muy distinto modo. "Me maldeciría a mí mismo si fuese padre"; esto sólo puede explicarse merced a un sobrentendido: "Porque he maldecido a mi padre." Pero más adelante añade: "Me siento radiante y tranquilo. Mi juventud ha pasado, íntegra, sin una mancha ni una debilidad". ¿Engendrar es una mancha, una debilidad? Entonces, el doctor Flaubert es culpable, por haber "transmitido [a Gustave] el fastidio y la ignominia de

la existencia". Flaubert, víctima de un padre abusivo, rehúsa liberarse al convertirse, a su vez, en ese padre: lo que le causa horror en el hijo con que se lo amenaza es él mismo. Sorprende una palabra: virginidad. Este hombre de treinta y un años ha tenido varias relaciones. No importa: si el coito es estéril, su pureza no sufre mengua; no será más que el contacto sin memoria de dos epidermis. Si hay procreación, el hombre será mancillado por las innobles químicas que ha provocado en el vientre de su mujer; el amor se emparenta en tal caso con la defección: Gustave habría hecho una porquería, porque su padre la hizo cuando lo engendró. En este instante la maldición se invierte: Gustave maldice a su padre porque su padre maldijo a Gustave¹³.

En este punto hay que señalar que Djalioh —es una habilidad de Gustave— no parece aborrecer a Paul por haberlo traído al mundo. Más aún, la *nouvelle* pone de relieve una edad de oro que precede al infortunio y muerte del antropopiteco, mientras que en *La peste à Florence* Gustave llegó hasta a negarle al héroe una infancia feliz. La falta, o el

¹³ Un pasaje ya citado no deja duda alguna sobre la identidad fundamental del señor Paul: es, dice, un "monstruo, o más bien esa maravilla de la civilización que lleva en sí todos los símbolos de ésta: grandeza de espíritu, sequedad de corazón". No obstante, el paralelo entre los dos monstruos —"He aquí el monstruo de la naturaleza en contacto con este otro monstruo..."—, al mismo tiempo que se impone, tiene tendencia a desviarse, a ocultar el símbolo: Gustave parte vencido por anticipado, lo cual quiere decir que nunca se atreverá a compararse mayormente y de una manera explícita con su Creador. Es comprensible: entre un padre autoritario y su hijo, las relaciones son unívocas; para establecer una comparación es necesario que las relaciones de reciprocidad sean por lo menos teóricamente posibles. Debido a esta razón, Gustave puede maldecir en secreto a su progenitor, pero le está prohibido ponerse a la altura de éste: Achille-Cléophas, Dios perverso, sigue siendo sagrado hasta en sus exacciones. Desde el instante en que Djalioh y el señor Paul son puestos en paralelismo, este último cambia de personalidad. En rigor, casi siempre es un petimetre, un ocioso, un imbécil avispado y malévol, desprovisto de sensibilidad. El sabio es sólo un aficionado y no se solaza más que en los salones, en compañía de cretinos "de guantes amarillos y azulados, con quevedos, frac de faldones largos, mentes medievales y barbudos", que pueden ser unos pisaverdes o industriales ruaneses, pero que no son, seguramente, académicos. En estos pasajes, Paul no es más que un primer refrito de Ernest, el lamentable Lovelace de *Passion et vertu*. Por lo demás, hay dos funciones muy diversas en la intriga: es el terrible Demiurgo, maravilla de la civilización, que logra una experiencia muy esperada al crear, en la sequedad de su corazón, una carne de dolores cuyo innegable destino es morir de pena, y es también un rentista "bien orientado" que anda con snobs, se hace ver por la mañana "en el Bois de Boulogne" y por la tarde en los "Italiens"; es, sobre todo, el marido amado y

error, parece haber consistido más bien en haberlo llevado a Europa y en haberlo enfrentado a los hombres: de allí parece provenir el primer malestar. Y además el drama estalla cuando Paul, conforme a su derecho, se casa con Adèle, suscitando en su criatura unos celos feroces e impotentes. ¿Quién puede quejarse? Es evidente que la joven sólo puede casarse con un hombre, es decir con un individuo de su especie; el género humano puede tolerar, en rigor, que una esclava negra sea cubierta por un mono: la víctima está al margen de la humanidad; pero tratándose de una blanca, de una burguesa, de una francesa, los casamientos desiguales quedan prohibidos. Por lo demás, Adèle no podría imaginar sin horrorizarse el tener que entregarse a los abrazos de Djalioh, ese subhombre cuya inferioridad es, a los ojos del mundo, patente. En resumen, el desgraciado rival es eliminado de antemano de acuerdo con toda justicia humana; mejor aún: ni siquiera se repara en su amor. Sin duda, Djalioh aventaja a sus miserables superiores por la inmensidad de su amor. Pero ¿qué humana escala de valor pone la sensibilidad por encima de la inteligencia? ¿A quién podría apelar el mons-

muy indiferente, de Adèle, codiciada desesperadamente por Djalioh. Entre Paul I, que explora el mundo y sirve a la ciencia, y Paul II, amable producto del Tout-Paris, no hay vinculación aparente. Pero tampoco hay incompatibilidad: el biólogo amateur podría ser uno y otro a la vez, o sucesivamente; ya lo hemos visto. Si tal fuese, no obstante, el caso, entonces debería frecuentar a los científicos, observar juntamente con éstos a su criatura; en una palabra, impulsar su experiencia hasta el extremo. Pero no: no hace nada de eso. O bien, si lo hace, no nos lo dice. Gustave señala de paso el vivo interés de los naturalistas por el monstruo. Pero Paul II parece desinteresarse del resultado de la cruz, una vez lograda ésta: arrastra al antropopiteco por todas partes, indiferente, vagamente despreciativo, como a un criado que le fuese devotísimo, como una curiosidad que causará risa. Y sobre todo su gran "sequedad de corazón" lo ciega hasta el extremo de no permitirle ver el amor y los méritos de la mujer que sólo vive para él. ¿Paul II no será Achille, el usurpador, el frío beneficiario de un amor paterno que habría colmado a Gustave si éste hubiera sido objeto de él? Sí, sin la menor duda; lo es, y la comparación puede recaer entre los dos hermanos, el mayor de los cuales se entiende tan bien con las relaciones lógicas mientras el segundo hace otro tanto con las razones del corazón. Tomando así las cosas, Adèle es, en el más alto grado y por disposición del Padre, entregada al primogénito y negada al otro hijo. Pero no olvidemos que la nouvelle fue escrita después del encuentro de Trouville; esto significa que la joven recibe otro oficio, que es el de representar a Elisa. Los celos de Flaubert son dobles: está celoso de su hermano y de Maurice Schlesinger, de modo, pues, que el señor Paul debe presentar, en la medida en que Adèle encarna la fantasía de Trouville, algunos rasgos de Maurice, amante tibio e indigno, como lo será Arnoux en la segunda Education.

truo de la sentencia recalda sobre él? El cielo está vacío; Dios no existe. Y además, si existiera, sería un Padre: daría la razón a los hombres. Así, el Otro fue siempre ganador, mucho antes de que Paul tuviese la idea de llevar a cabo su experiencia; Djalioh ya había perdido cuando comenzó a amar: sufre una frustración, es cierto. Pero es una frustración legítima, y por tal la tendría si supiera razonar. Que es lo que quiso hacer el autor: poner en su contra todo: la Razón, la Ley, el Amor mismo (es normal que Adèle ame al señor Paul); equivale a reconocer que es un monstruo, un subhombre, que no puede compararse con su hermano y que, por vía de directa consecuencia, no merece nada de lo que desea. Por ello, dejando que Djalioh, extraviado, se debata contra esas deslumbrantes evidencias, Gustave se vuelve prestamente hacia su padre: sí, no valgo nada, ni tengo mérito ni derecho alguno. ¿Por qué me hiciste así? En rigor, hay que ponerse de acuerdo: el pequeño Gustave encarnado por Djalioh carece, al igual que éste, de los medios de tener y poner de manifiesto el rencor; es necesario que vivan aplicada e inocentemente la condición que otro ha hecho para ellos: la catástrofe final, que se halla escrita en su destino, habrá de ser tanto más trastornadora cuanto que no la habrán previsto ni comprendido. De manera más profunda, el hijo menor de Achille-Cléophas no puede ni quiere, en virtud de la complexión pasiva que se le ha dado, rebelarse. Volveremos a hablar de ello: en él la espontaneidad debe ser obediencia y fe; así, realizando por sí mismo lo que el Otro ha prescrito, renuncia a toda responsabilidad en las desgracias que le suceden conforme al plan establecido: su Creador se ha deslizado en él para manejarlo. Sólo hay, pues, un único culpable: el padre todopoderoso. ¿Culpable a los ojos de quién, puesto que no hay juez? Ahí nos espera Gustave: a través del relato, se desdobra; el narrador es otro, distinto del niño poseso. Mientras éste sufre en la ignorancia, incapaz de tomárselas con nadie —en parte porque ha sido hecho de tal manera, que las relaciones lógicas le escapan—, el autor se desprende de él y atestigua; mejor aún, hace de su novela un acto de acusación. Discreta, velada, tortuosa, no por ello la requisitoria es menos objetiva. Nunca, por supuesto, el autor dice: “Yo acuso”; no importa, la exposición de los hechos quiere ser tendenciosa: todo ocurre como si el pequeño Gustave, ocupadísimo en vivir, dijera de buena fe: “Si sufro es culpa mía. Sólo a mí mismo puedo acusar y agradezco a las personas mayores sus buenos oficios: sé que

sirven intereses superiores, y de todo corazón les entrego mi confianza", a pesar de que una conciencia anónima y reflexiva trascienda esa ignorancia y restablezca la horrible verdad, el crimen de Achille-Cléophas. De ello podemos sacar la conclusión, en primer lugar, de que la actitud de Gustave con su familia está fijada: ni resistencia ni rebeldía; una fe profunda y pregonada, pero una gobernada obediencia que provoca las peores catástrofes al obligar a los adultos a reconocer que son ellos quienes, debido a sus designios crueles o estúpidos, cargan con toda la responsabilidad. Más adelante describiré esta táctica con el nombre de "vuelo a vela", y veremos que es la praxis de la pasividad. En segundo lugar, la tentativa de desdoblamiento nos ilustra sobre el comportamiento literario del joven escritor: nada es gratuito en sus relatos. Muchos autores que en su madurez han hablado extensamente de ellos mismos se sintieron encantados en sus comienzos con contar sencillamente bellas historias o escribir poemas convencionales acerca de la muerte, el amor y grandes sentimientos que no experimentaban. Gustave, a los quince años —y también a los trece, pronto lo veremos—, escribe para comprenderse y para vengarse. Rumia incesantemente su situación; la toma por un lado y otro; pero, por razones que no parecen claras aún, sólo puede elevarse a la reflexión al meditar en un personaje imaginario, que vendría a ser, si se quiere, un Gustave posible, realizado, quizá, pero en otro tiempo o en otro mundo. Lo esencial es, por encima de todo, que las relaciones sean las mismas y que las singularidades materiales difieran. En el curso de nuestro estudio tendremos cien veces ocasión de ver que esa reflexión que imagina es característica del comportamiento de Flaubert consigo mismo. No vayámos a creer, en efecto, que capta lo verdadero —su verdadero sentimiento, su verdadera visión de su pasado, de su propia historia— y que luego, por prudencia, lo disfraza, como Pepys cuando inventaba la codificación de su diario por temor a que éste cayese en otras manos. No: Gustave se siente, desde luego, atormentado por la urgente necesidad de conocerse, de descifrar sus pasiones tumultuosas y de encontrar las causas de éstas. Pero ha sido hecho de tal manera, que sólo inventándose se comprende. Así, desde aquella época, la literatura es su salvación, ya que Gustave nunca inventa más que a él mismo, y al describir sus fantasías logra dominar, confusamente, los desórdenes de su corazón, logra volar irrealmente sobre su situación real. Pero si la ficción consigue arrancarlo de lo inmediato, si

Gustave se apasiona por sus primeras obras, ello se debe a que la necesidad de conocerse no se le presenta jamás en la penumbra de su primera edad a no ser como una irrefrenable gana de crear otros personajes.

Veamos, pues, al señor Paul acusado. En este nivel ya no hay necesidad de buscar un juez: ¿quién estaría mejor calificado para dictar sentencia que su propio creador? Por este lado, Gustave tiene el goce supremo de crear por sí solo, a destiempo, a quien lo creó y de endilgarle dentro de lo imaginario una voluntad radicalmente mala. La creación literaria o la venganza de la criatura.

Estas observaciones nos permiten entrar más a fondo en la requisitoria de *Quidquid volueris*. Hemos visto, en efecto, que Djalióh conoció, antes de su caída, una edad de oro. Se dirá que es necesario tener en cuenta esos primeros años para juzgar de una manera equitativa al señor Paul. ¿Pero acaso hay que creer en verdad que Djalióh vivía por entonces en un paraíso sin nubes? Claro, el hijo de mono y mujer "recibía" algunos éxtasis. Pero éstos, mirándolos bien, tienen un no sé qué de sospechoso. No hablo siquiera de las melancolías letárgicas en que regularmente se pierden, ni de los temblores que los acompañan. Sencillamente propongo releer el retrato que Gustave hace de él antes de partir para Europa: "Su juventud era fresca y pura; tenía diecisiete años, o mejor dicho sesenta, cien años y siglos y siglos: tan viejo era y tan agotado, gastado y vencido por todos los vientos del corazón, por todas las tormentas del alma. Preguntadle al océano cuántas arrugas lleva en la frente; contad las olas de la tempestad. Había vivido mucho, mucho tiempo, no con el pensamiento, sino... con el alma, y ya era viejo de corazón. Sin embargo, sus afectos no se habían vuelto hacia nadie, pues había en él un caos de los sentimientos más extraños [sic]... La naturaleza lo poseía en todas sus formas: voluptuosidades del alma, pasiones violentas, apetitos golosos. Era el resumen de una gran debilidad moral y física, con toda la vehemencia del corazón, pero tan frágil, que en cada obstáculo se quebraba sola...".

Tiempo después añadirá que amaba a Adèle, antes de que los celos lo impulsaran a desearla apasionadamente, "como la naturaleza íntegra, con una simpatía dulce y universal". En rigor, su corazón "era amplio e infinito, pues abarcaba al mundo en su amor". No nos asombraremos, claro está, de ver reaparecer el motivo de la vejez: lo que parecerá más curioso es que éste se aplica al niño durante su protohisto-

ria, esto es, durante la edad de oro. Mazza es el paroxismo de la desdicha, que estuvo a punto de blanquearle los cabellos. Djalioh niño, en cambio, tiene los éxtasis repetidos, las pasiones sin lágrimas que lo han transformado en anciano. En efecto, todo ocurre como si nos dijera a dos meses de distancia: "Al salir de la infancia el infortunio me agotó", y: "...de niño yo era feliz; la felicidad me ha envejecido". De una novela a otra, el simbolismo se ve trastocado. La obstinación de Gustave en traer a colación siempre el leitmotiv de la senescencia y el uso contradictorio que hace de él no tiene más que una sola explicación: esas significaciones superficiales recubren un sentido profundo; el autor intenta sugerirlo; si fracasa, es porque se extravía en sí mismo y, a la vez, porque carece de instrumentos apropiados. Al final de este capítulo trataremos de esclarecer este símbolo polivalente. Por ahora hay que avanzar con suma prudencia.

Viejo. Quiere decir, Gustave se lo ha repetido cien veces a Louise: apático, anorético. En una palabra, moribundo o muerto. Tal es, por lo menos, el sentido que da a la palabra cuando anda por los veinticinco años. A los quince, es muy distinto: la prueba está en que Djalioh, el niño-anciano, no ha perdido nada de su capacidad de sufrir. Ni de desear. En cuanto aparezca Adèle, será el Infierno. ¿Qué significan, pues, en este caso, las palabras "vencido, gastado, agotado"? ¿Por qué se quiere hacer un centenario de este jovenzuelo? Esto desconcierta tanto más cuanto que Gustave apunta a dar en la medida en que se encarna en ese personaje, un resumen de sus primeros siete años. Sí: la felicidad del niño duró siete años, y luego la desgracia cayó sobre él: conoció la vergüenza de ser un monstruo y los feroces celos. Pero el rayo sólo hirió una cabeza nevada. ¿Qué puede querer decir? Por supuesto, puede racionalizar su extraña fantasía; puede declarar que no son el dolor en sí ni la alegría considerada en sí misma quienes desgastan alma y cuerpo: es su intensidad. La pasión, positiva o negativa, nos envejece a cualquier edad proporcionalmente a su violencia. ¿Acaso no se nos dice de Djalioh que la naturaleza "lo poseía en todas sus formas. Voluptuosidades del alma, pasiones violentas, apetitos golosos"? El corazón del hombre-mono parece ser, desde su nacimiento, un pandemonio. Pero sorprenden estas pocas líneas: asombran hasta el extremo de que se las creería sobreañadidas. En efecto, cuando Gustave se aplica a pintarnos el naciente amor de Djalioh por Adèle escribe: "Allí donde concluía la inteligencia, el corazón al-

zaba su imperio; era amplio e infinito, pues abarcaba al mundo en su amor. Amaba, pues, a Adèle (antes de los celos), pero ante todo como la naturaleza íntegra, con una simpatía dulce y universal; luego, poco a poco, ese amor aumentó, a medida que la ternura por los demás seres disminuía. Efectivamente, todos nacemos con cierta dosis de ternura y amor... Arrojad toneladas de oro sobre la superficie del desierto: la arena las engullirá en seguida; pero reunidas en un trozo, formaréis pirámides. Pues bien, él rápidamente concentró toda su alma en un solo pensamiento y vivió de éste".

Descripción notable en una pluma de quince años. Y justa. No sólo en su generalidad, sino sobre todo cuando se la aplica al autor mismo. No está lejos el tiempo en que Gustave habrá de decir: "Mi vida es un pensamiento". Pero la verdad misma de ese pasaje denuncia el "galimatías" del pensamiento atinente a la vejez. Antes de "reunir en un trozo" las toneladas de oro y amor que posee, Gustave esparcía éstas en el desierto, y la arena las engullía. Nada de violencia. Ni de tempestades: aquella alma confusa sólo daba al universo un dulce afecto. Para concentrarlo se necesitará una doble mala suerte: un objeto finito concentra en sí el infinito poder de amar (aquí Djalioh se reúne con Mazza); en el mismo instante, otro se lo apropia, y la frustración exaspera el deseo. En tales condiciones, ¿cómo concebir que los "vientos de la pasión" hayan podido hacer tambalear, en el momento de la inocencia y de la simpatía cósmica, un corazón hasta el extremo de quebrarlo? Y en cuanto al "desgaste", ¿de dónde proviene? ¿De dónde la vejez? El lector se resiste; la inagotable y genial receptividad de Djalioh evoca la infancia y sus recursos infinitos. ¿Es posible que un niño sea degradado por la experiencia poética misma si su trastornado quietismo le hace experimentar sin reserva alguna las agitaciones del alma, éxtasis de nunca acabar, así estén cercados por la angustia? Tanto más cuanto que Djalioh no se mantiene en sus sentimientos. El joven autor tiene la malicia de insistir en este lugar común: la versatilidad es un rasgo específico de los monos superiores. ¿Recuerdan ustedes al inexcusable Zamacois de fines del pasado siglo? "Y es que entre vosotros y su cólera acaba de pasar una mariposa". El antropopiteco conserva la inconstancia del humor: se apoderan de él los más intensos afectos, y de pronto lo sueltan y desaparecen. "Era el resumen de una gran debilidad moral y física, con toda la vehemencia del corazón, pero tan frágil que en cada

obstáculo se quebraba sola, como el rayo insensato que derumba palacios ... y va a perderse en un charco". Hay que ver estas extrañas líneas, cuya profundidad se ve subrayada por su incorrección, una meditada confesión del autor: Gustave es frecuentado por embelesos y deseos que por un momento lo embargan, pero que al menor obstáculo se disuelven. Antes que conquistar, Gustave se abandona: frente al infortunio que reunirá todo su poder de sufrir, acoge a sus pasiones; pero lo que le falta es el mínimo de actividad sintética que le permitiría prolongarlas un momento e integrarlas a la unidad de su persona.

¿Es dable imaginar semejante desmoronamiento de la experiencia sin destruir la idea misma de sujeto? Sí y no. La falla del problema es que se lo plantea en términos intelectuales y kantianos. Si permanecemos en el terreno afectivo, como el autor nos invita a hacerlo, resulta mucho menos difícil admitir, pese a una unificación más profunda sin la cual toda vida de hombre será imposible, que dentro del transcurso de lo vivido puedan aislarse bloques. Gustave insiste en ello con tanta frecuencia, que hay que creerle: ha tenido varias vidas; entendamos que su infancia se caracteriza según él por el surgimiento de episodios desvinculados del conjunto real de sus percepciones: sueños despiertos, embotamientos o sentimientos inclasificables, sufridos sin poder identificarlos. Estas determinaciones subjetivas tienen dos rasgos complementarios —aun cuando éstos parecen oponerse—: la repetición y la novedad. Emanan de las profundidades de una misma persona y se reproducen con frecuencia, bajo tal o cual disfraz; pero ya que su esencia es la labilidad, ya que las almas pasivas sobre las que recaen los experimentan sin poder retenerlos, parecen siempre nuevos y siempre singulares. A tales fragmentos desunidos, o mal unidos, de su experiencia se refiere en *Quidquid volueris* y, poco después, en *Novembre*, cuando escribe: "He vivido varias vidas, millares de vidas". Estas reiteradas iluminaciones que lo deslumbran y se extinguen sin que él sepa muy bien qué alumbran, de dónde provienen, ni si existe un camino para llegar hasta su origen, lo hieren sobre todo por su novedad; la trama subjetiva de lo vivido —lento curso de "síntesis pasivas"— es demasiado floja; su persona, demasiado indistinta; el sentido de lo real es demasiado vago en él para que considere esos estados con ligeras vacilaciones, completamente anecdóticas, de su intento de vivir: lo ocupan tanto como esas formas organizadas que los otros llaman realidad. Para él, su apa-

rición es cada vez un nacimiento; cuando desaparecen, se siente morir. ¿Puede, pues, ver en cada uno de esos estados —metáforas aparte— toda una vida? ¿Acaso cada vez no siente que se convierte en otro?

Veamos, no obstante a qué llama vejez en *Quidquid volueris*: por más que vea en ella una acumulación de experiencias insólitas y singulares, ella marca en verdad una desintegración permanente, consecuencia de su pasividad. La imagen misma del océano, unidad múltiple y “siempre recomenzada”, es significativa: no hace juego con el objeto al que supuestamente simboliza; tan poco juego hace, que lleva a sentir la incertidumbre del pensamiento. El continente líquido es viejo, nos dice Gustave. “Los vientos lo arrugan”. Es cierto, pero sus arrugas no dejan de cambiar; en calma chicha, desaparecen. ¿Y acaso el erizamiento del mar debido a un tifón debe llamarse arruga? Unidad desunida, múltiple, encantada por el Uno, síntesis derrumbada, el océano, barrido cada día por las mismas tempestades, jamás acumula; conservará hasta el fondo su disponibilidad: a despecho de Neptuno y su blanca barba, nada es menos adecuado que ese nuevo comienzo siempre joven para dar la imagen del desgaste. Por el contrario, el movimiento marino, repliegue desplegado, representa bastante bien el flujo y reflujo de lo vivido y su seudopluralismo en el pequeño Gustave. Tiempo después, tanto por humildad como por gusto de las metáforas bien compuestas, Flaubert hará en la penumbra una reclasificación de sus imágenes; en una carta dirigida a Louise que ya hemos leído se describe tal cual lo hicieron la desgracia y la enfermedad: un estanque calmo y pútrido con inquietantes bajos fondos. No agitarlo nunca. Y agrega: “Las tempestades le convienen al Océano”. Claro es el sentido: soy —se ha hecho de mí— una pequeña naturaleza; mi calma es mortuoria; si me agitáis, hiedo. Las grandes naturalezas han sido hechas para las grandes pasiones. El mar es inagotable como la juventud.

Sin embargo, en *Quidquid volueris* es consciente de su debilidad; al mismo tiempo que nos habla de manera hiperbólica de las tormentas que hicieron trizas su infancia, reconoce la índole parasitaria de sus éxtasis; falta poco para que los explique, lisa y llanamente, por la acción del mundo exterior: “Su alma, prendada de lo bello y sublime ... se aferraba a eso y moría con él”. Por sí mismo, Gustave ya no es nada: exactamente un vampiro que necesita sangre de los demás para vivir unas pocas horas y que muere con el canto del

gallo. Un alma nueva es un nuevo objeto; cuando el objeto desaparece del campo perceptivo, el alma queda abolida, ¿Y qué ocurre entre la desaparición del estímulo exterior y la aparición de un nuevo estimulante? Nada, parece decirnos Gustave. Nada: esto quiere decir el indefinido estrato del tedio natal o el regreso del vampiro a la tumba, anonadado hasta la próxima medianoche. Esta vez podemos comprender el verdadero sentido que da Gustave a la palabra "vejez", el sentido que le da en ese cuento y a esa edad; su oficio consiste en señalar su pasividad, su "ser relativo" y la incapacidad en que se encuentra de estar por sí solo en el origen de sus entusiasmos. Cuando se decía desgastado, quebrado por tormentas, mentía; las tempestades dejaron a salvo su edad de oro. Pero es cierto que no se acuerda de su infancia como si hubiese sido a la vez una maravilla y una apatía anoréxica: vivía penosamente, perdido en el aburrimiento, salvo cuando alguna circunstancia exterior lo despertaba. La vejez recibe el encargo de tranquilizarlo: informa a la vez de la inconsistente pululación de emociones extrañas y del frío consentimiento que las sostiene en el ser sin ligarlas entre sí. Pero esta metáfora es una confesión: la edad de oro de Gustave debió de ser siniestra. Niño extraño a sí mismo, extrañas vidas retumban en él, intuiciones que lo sorprenden por su extrañeza, que son sufridas en el estupor y desaparecen sin dejar otra cosa que embrollados recuerdos. Nos sorprenderá ante todo su carácter casi patológico. Antes que hacer la experiencia sin dejar de sufrirla, prefiere entregarse a ella. La ipseidad permanece, pero como un malestar, como una tarea imposible.

En cierta manera se puede considerar a Caroline Flaubert responsable del extrañamiento que le hace sentir a Gustave la unidad de su experiencia como una pluralidad de síntesis inertes: ¿no es ella la que lo ha constituido pasivo? Pero Gustave no parece comprender el papel exacto que desempeñó la madre en su formación: únicamente sobre Achille-Cléophas hace recaer la responsabilidad de lo ya desolado que descubre —adolescente, de quince años— en su edad de oro. No está dicho. Debilidad y vehemencia: tal el destino de Djalioh, nada más. Y no es, como hemos visto, un destino tan malo mientras no se lo arranque de su país natal, de la selva virgen, del océano. O, por lo menos, Gustave se esfuerza en mostrar su aspecto positivo. Pero basta con reparar en las imágenes que emplea, para adivinar, bajo la emotividad completamente apolínea de Djalioh niño, una violen-

cia fundamental y enmascarada. Hace poco citamos una frase que parece asimilar los embotamientos del antropopiteco a accesos de vampirismo. Pero la dejamos trunca; ahora es conveniente restituirla en su integridad, es decir, con las comparaciones a que tan aficionado es el joven Gustave. Vamos a ver que es una frase que gime: "Su alma se prendaba de lo bello y sublime, como la hiedra se prenda de las ruinas, como las flores se prendan de la primavera, como la tumba del cadáver, como el infortunio del hombre; se aferraba a ello y con ello moría". ¿El alma se prenda de lo sublime como la tumba del cadáver, como el infortunio del hombre? Acaso parezcan imágenes incongruentes, pero Flaubert no las eligió al azar. ¿Se dirá que sufrió sencillamente, la influencia de cierto romanticismo y que Petrus Borel hizo otras peores? Sin duda, ¿pero por qué ese romanticismo? "¡Infierno y condenación!" Es la moda. ¿Y con eso? Tiempo después, los Goncourt le reprocharán a Gustave, ya adulto y célebre, su querer *épater le bourgeois*. Volveremos a hablar de ello, pero ¿a qué burgués podía escandalizar ese niño que no deseaba más que un lertor ¹⁴? En verdad, por aquella época su adolescente pluma no deja de correr: antes que demorarse en buscar la expresión o la metáfora adecuadas, prefiere, dentro de la unidad de un movimiento oratorio, arrojar sobre el papel, a fin de expresar un mismo pensamiento, diversas aproximaciones, que a veces son contradictorias, pero que encaran por distintos aspectos la idea que desea traducir y que, al oponerse entre ellas, se corrigen mutuamente. El sentido no lo da una sola imagen: aparece en su complejidad como un más allá de todas las imágenes, aún cuando cada una de éstas pretende entregarlo íntegro. En ninguna parte como en las anteriores líneas aparece tan bien esa elaboración por sucesivos arrepentimientos. La primera imagen, espontánea, inmediata, brota de la necesidad que siente el autor de señalar indeleblemente el parasitismo de los éxtasis: ¿qué cosa mejor puede hacer Gustave, a fin de expresar el carácter relativo de esa alma y la necesidad en que ésta se encuentra —para vivir— de aferrarse al mundo exterior, que compararla con una planta parasitaria? ¿Pero es comparación, siquiera? El parasitismo es la estructura dominante de la idea que hay que traducir, pero también es el género al que pertenece la especie de la hiedra. La elección del vegetal tiene como mi-

¹⁴ En rigor, dos lectores, cuando aún quiere a Ernest. Un año después será formal a este respecto, en los comienzos de *Agonies*.

sión única otorgar al concepto una existencia material: se convierte en fuerza vegetativa. Ahora bien, según ocurre a menudo, la idea se encuentra desbordada por su materialización; ésta conlleva, en efecto, una determinación negativa, que Gustave considera, a primera vista, desplazada: la hiedra es hermosa, pero no son hermosos los "restos" sobre los que crece, de modo que la significación se ve trastrocada: no es el monstruo quien se aferra a la belleza; es una planta amable que, flor del Mal, extrae su sustancia de los desechos, de los desperdicios. ¿Tal vez habría sido preferible la palabra "ruinas"? Tal vez; no es seguro: su carga negativa es fuerte. En todo caso, Gustave no tacha nada; ni siquiera se le ocurre que los verdaderos parásitos viven de otras vidas: pensó, antes que nada, en atar su planta trepadora en torno de un mineral. Su primer enfoque, apenas intentado, lo incomoda, y para corregirlo se arroja al extremo opuesto, es decir, cae en lo convencional: los "restos" son reemplazados por la "primavera", más digna —según el folklore universal— para representar el dulce poder de la Belleza renaciente. Pero con ello se altera el primer término de la comparación, transformado por el segundo y por la trivialidad del sentido común: si el objeto es bello o sublime, entonces la relación del alma con él debe ser positiva, y esto sólo es posible, dice la tontería anónima de la mayoría, si tanto el alma como el objeto se encarnan en alguna realidad estética. A la primavera corresponderán las almas-flores. Imagen apolínea: parterres de rosas se abren bajo el tierno calor primaveral; es la única imagen que no resulta chocante, por la sencilla razón de que es trivial. Es también la más fácil, la más descuidada: ¿puede decirse, en verdad, que las flores "se prendan de la primavera" y que se aferran a ella? ¿Puede decirse que viven en simbiosis con el sol? Sigue en pie el hecho de que se producen en determinadas circunstancias exteriores, que constituyen un medio favorable para la metamorfosis del capullo: se conserva, por tanto, el matiz "actividad pasiva". El estímulo llega de afuera, aunque sólo sea para permitir la actualización de lo que es potencial; en cambio, la planta se agarra a los factores externos que condicionan su existencia: una energía misteriosa y poco menos que inerte le permite absorber la luz y hacer de ella el instrumento de su desarrollo. ¿Es vampirizar al sol? Por cierto que no: el sol —para observar hasta el fondo la popular metáfora— se parece a la causa estoica que actúa sin que la producción de sus efectos arrastre una pérdida o una simple alteración de su sustancia; es don, ge-

nerosidad. Con esta figura apolínea el joven Gustave parece dar testimonio de un optimismo que está muy lejos de sentir. Como si, debido a un juego de vaivén que lo desconcierta, no pudiese actuar sobre uno de los términos sin arrastrar por eso mismo una modificación del otro que desvía su pensamiento. En rigor, la concepción profunda del muchacho sería, si pudiera expresarla con exactitud, un platonismo radicalizado. Gustave, hijo de la Penuria, considera el amor por la Belleza como una exigente laguna, como un no-ser vergonzoso y desesperado, consciente de su profunda fealdad. La oscilación de "hiedra-restos" a "flores-primavera", es decir, de un malestar a otro, produce el efecto de descubrirle a Gustave, a través de esa doble inadecuación, la intención —todavía oscura, pero fundamental— que intentó dos veces poner de manifiesto y que, también dos veces, la pesadez de las palabras escritas, traicionó. ¿Qué intención? Pues bien, la conocemos al mismo tiempo que el propio autor. Compruébemos, para comenzar, que la tercera comparación surge como una violenta negación de la segunda: el optimismo de la relación "flores-primavera" se hallaba inducido; esta vulgaridad poética, apenas escrita, le repugna: no le pertenece, no puede reconocerse en ella; es un producto anónimo de la Tontería, que debe de haberse deslizado en él sin que se diera cuenta. Entonces reacciona —nuevo arrepentimiento, nueva corrección— y lleva todo a lo negro: la pareja "tumba-cadáver" corresponde a un poderoso regreso del pesimismo absoluto: esta vez, Flaubert no economiza el objeto espléndido o sublime que fascina a Djalioh más que lo economiza el alma del pobre antropopiteco. La inesencialidad de éste se conserva: el cadáver crea la tumba. Pero qué extraño propósito el de hacer encarar en una carroña la incorruptible Belleza. Quedará mancillada. Sin embargo, la tercera comparación marca un progreso respecto de las dos comparaciones anteriores: el acento negativo recae ante todo sobre el alma: era hiedra y parterre de rosas, y de pronto la vemos maléfica y lacunaria. En sentido cabal, la tumba es, por supuesto, una cavidad sombría y vacía en sus tres cuartas partes; ¿qué contiene? Un aire enrarecido y viciado que nunca se renueva, un cuerpo en un ataúd. Además, no siempre éste está allí: hay tumbas que aguardan a su futuro poblador. En sentido figurado, ese lugar representa a la Muerte, inflexible necesidad, término último que la vida lleva en sí y al que nutre como a su último acontecimiento interior y cumplimiento suyo: la Muerte, parásito de la vida; eso es lo que le conviene a Flau-

bert. ¿Acaso el hijo menor no piensa en esos panteones de familia en los que el sitio de los niños está indicado desde el nacimiento entre los padres aún vivos y los abuelos difuntos? En todo caso, el alma se vuelve mortuoria. Es la Muerte y está muerta; en cuanto a la hiedra y las rosas, su existencia era relativa, presentada; vivían, cuando menos, succionando otras vidas. Pero a esta nueva luz el alma del antropopiteco aparece en el como el principio corrosivo que habrá de disolverlo; vista desde afuera, es la tumba de la Belleza. Su espera ya no es siquiera pasivamente vivida: es totalmente inerte; es una caverna, un vacío material. La tumba, obra del hombre, aguarda al hombre muerto que la justificará; cuando lo haya recibido, lo dejará que se descomponga en ella, sin sacar de esto el menor provecho: no hay simbiosis para Djalioh; la Belleza, cuando él la encuentra, no hace más que actualizar ese continente desvitalizado, corrompiéndose en vano en él. Para decirlo de una buena vez, también ella es la Muerte: no sin razón Gustave la compara con un cadáver, y mucho tiempo después hemos de ver que esta coja metáfora encierra una intuición profética de las ideas que aplicará Flaubert, ya adulto, en su arte, aunque sin poder explicitarlas con claridad. Así se explica la estrecha unión del futuro artista con la Belleza como "eidos" subjetiva. El vínculo entre ambos es, como veremos, el "punto de vista absoluto" al que Gustave también llamará estilo, y que nosotros definiremos como el punto de vista de la muerte sobre la vida. Por el momento buscaremos en la nueva imagen otras informaciones acerca del joven autor; nos muestra, en efecto, el alma de Djalioh niño —durante los éxtasis— como lacunaria: ávida y maligna, espera con una inerte impaciencia la destrucción en ella de una vida —la del infortunado al que ella posee— y, mediante la irrupción de la Belleza, la de todas las vidas. De resultas de ello, la cuarta comparación, nuevo arrepentimiento, ilumina plenamente su sentido y sus motivaciones. Gustave no ha podido quedar satisfecho con la pareja "tumba-cadáver". La inercia de un sepulcro no es un símbolo feliz de la actividad pasiva, y no es posible admitir que "se agarre" al cadáver que contiene. Por otra parte, Gustave se halla todavía muy lejos de comprender la genial profecía que nos deja entrever su futura estética de la Muerte; también él se escandaliza: lo Bello, para el adolescente —en la medida en que éste es superficialmente, como todos, más que todos, presa de los lugares comunes de su época—, es necesario, puesto que es el valor supremo, representarlo en el terreno "óntico" por el

bien supremo de los vivos, por la vida. Y tenemos, pues, al segundo término —el hombre— resucitado: este Lázaro al que ya presentíamos es despojado de sus vendas; se levanta y abandona la fosa donde iban a enterrarlo. Por una vez el misántropo Gustave les hace a sus congéneres el homenaje de una flor: el “ser humano”, vivo, pensante y sufriente, encarnará el objeto estético y se convertirá, con ello, en la medida de todas las cosas. Con la condición de ser un **desesperanzado**; en otros términos, con la condición de nacer en el infierno. Esta vez la comparación se sostiene: la desgracia se abate sobre el recién nacido, se agarra a él, y, como es un destino singular, muere con su víctima para resucitar en otra parte, en ocasión de un nuevo nacimiento. ¿Quiere, pues, decir que la desgracia es el alma? Precisamente: en todos nosotros el alma es el principio singular del sufrimiento. Sin el cuerpo, no podría vivir. Pero es un parásito que se aferra al organismo y lo atormenta hasta hacerlo morir. Entonces el alma queda abolida. ¿Qué es, con exactitud? ¿Una herida sufrida, incurable, la “llaga profunda” que mencionaba Gustave en una carta dirigida a la señorita Leroyer de Chantepie? ¿O bien una intención maligna, un encarnizamiento para causar daño? ¿Hay que ver en ella la interiorización del Mal que se nos ha hecho, o el Mal mismo, el que hacemos, el que nos hacemos? Para Gustave, una cosa no se comprende sin la otra. Interiorizamos como herida la injusticia de los Otros, y la reexteriorizamos como maldad. Resulta curioso que se deje en los mismos términos al comienzo de las *Mémoires d'un fou* y después de más de treinta y cinco años, cuando en el 70 la capitulación de Sedán va seguida de la invasión prusiana y del restablecimiento de la República: a mí, que era tan tierno, los hombres me han vuelto seco y malo. Finalmente, hasta los éxtasis cambian de signo: en esa ánima, oscura y pasiva, que espera encontrar lo Bello para actualizarse, se adivina, por la elección misma de los símbolos, un no sé qué de siniestro, la ambigua presencia del Mal y de la Desgracia, confundidos. ¿Diremos que el joven autor, después de tres abortadas tentativas para traducir su pensamiento, lo logra por fin en una cuarta y que la última comparación es, a sus ojos, la única valedera? No, por cierto: en tal caso, ¿no habría borrado las demás comparaciones? La pareja “desgracia-hombre” corresponde, sin duda alguna, a una profundización de la idea: Gustave entrevé sus intenciones. Pero conserva todo el conjunto de imágenes, pese a su imperfección: es que las demás metáforas añaden matices indispensables al

sentido que pretenden expresar. Es bueno que el alma pueda definirse por la desgracia. Pero esta comparación, por sí sola, no informa acerca del embotamiento y la pasividad que sugiere la pareja "tumba-muerte". Sin ésta, se podría imaginar el sufrimiento de Djalioh-Gustave como el tábano de la leyenda, verdugo vivo y furioso de la pobre Io. Se perdería el parasitismo en beneficio de una frustración que, justamente debido a esto, podría presentarse como un principio activo y frenético. Se olvidaría, en fin, ese túnel siniestro, la Muerte, la discontinuidad de los embotamientos y quizá de los sufrimientos. También las flores en primavera tienen su oficio: si el fondo de los éxtasis es violencia, "agria" desolación fúnebre, no por ello las flores dejan de ser, en la superficie, arrobamientos. El conjunto de las comparaciones tiende a mostrarlas como sospechosas alegrías que hunden al niño en un **extrañamiento** aterrorizado: las sufre glotonamente, se aferra a ellas, pero al mismo tiempo tiene la sensación de que el remedio es peor que la enfermedad; por lo demás, no es raro verlo temblar y que todo concluya en una tristeza horrenda y en una falsa muerte. Cuando el objeto sublime ha desaparecido, Gustave-Djalioh soporta la muerte en forma de letargo.

Como he dicho, el sentido está más allá de esas metáforas contrastadas, y hemos captado del natural la orientación del pensamiento en el joven autor, quien desea sugerir lo "indecible" mediante la yuxtaposición de aquéllas. Este procedimiento sólo es, en suma, la explotación literaria de la pasión. Un escritor activo se habría obstinado en encontrar la fórmula exacta, precisa, única, la que dice todo lo que hay que decir y nada más. Flaubert, por el contrario, produce sus comparaciones por ráfagas sucesivas, o, mejor dicho, ellas se producen en él; él las sufre y las transcribe sin poder dominarlas con actos, y cada una de ellas vuelve a cerrarse en sí misma y da motivo, con ello, a una reacción pasional que habrá de ser una nueva aproximación. En cuanto a elegir, no; precisamente porque han brotado de su pluma como la sangre de una arteria cortada, cada una de ellas está garantizada, a los ojos del niño, por su espontaneidad. Queda en pie el hecho de que ese esfuerzo vacilante, desbaratado por su pasividad misma, de que esas vacilaciones corregidas por otras, más o menos imprecisas, de que esos golpes de timón que precipitan al autor de una imagen a otra, de que todo, en fin, concurre a hacernos entrever, tras la inocencia y la ductilidad del niño "tranquilo" y pese a la aparente discon-

tinuidad de su vida interior, una violencia ininterrumpida que lo opone a él mismo y al Otro, una intención maligna que lo condena por malo para mejor sentenciar al responsable de su desdicha. No olvidemos, en efecto, que descripciones y comparaciones se refieren a la época de inocencia que dos meses después nos presentará en *Passion et vertu* como una dulce somnolencia sin historia en un universo de repetición. ¿Es, pues, desdichado y malo desde la edad de oro? No sería verosímil si sólo se refiriese a su constitución pasiva tal como su madre se la proporcionó, una constitución que se manifiesta, desde luego, por una mala inserción en el medio del lenguaje y que traduce por sí sola una permanente interrogación: el Malquerido no puede comprender, por no haber sentido que su nacimiento colmaba una espera, qué hace en este mundo. "Nosotros, los obreros del arte, estamos de más", exclamará en el 70. Y por cierto que es lo que siente en cada instante de su protohistoria: un hombre de más, *leitmotiv*, de toda una vida. Pero a los cuatro años no plantea el problema: digamos que sus sensaciones son por sí mismas de esencia interrogativa. De ello resulta un malestar que, sin la menor duda, puede ser a veces difícil de soportar; pero el niño dispone de dos compensaciones hasta los siete años: una es el olvido de sí, el paso del embotamiento al éxtasis; la otra, de la que todavía no hemos hablado, es el favor paterno; nadie duda de que Gustave fue en sus primeros años, objeto del amor de Achille-Cléophas; ya volveremos a esto cuando retomemos el camino real de la síntesis progresiva. Es cierto que ese amor, por el mero hecho de ser el del Padre, interviene demasiado tarde en su protohistoria, vale decir, después que el niño se ha poco a poco descubierto y fijado entre las manos expertas que lo han constituido. El doctor Flaubert quiere al Malquerido. Es capital, pero no suficiente. Acaso lo sería sin la caprichosa inconstancia de Achille-Cléophas (es decir, por supuesto, lo que Gustave toma por caprichos), que precipitará al pequeño favorito desde lo alto de su prestada grandeza, para reemplazarlo, después de tan horrenda desgracia, por un indigno, por Achille, el usurpador. No importa; a pesar de su insuficiencia, la ternura del padre es vivida en los primeros años como una dicha gloriosa que casi parece justificar el inoportuno nacimiento de su hijo menor: la prueba está en que, como hemos de ver, Gustave conservó de su primera infancia algunos recuerdos deslumbrantes. Por esa época el niño no puede aún prever que el cirujano jefe será el factor principal de su ya próxima frustra-

ción; en consecuencia, no puede, al parecer, vivir sus éxtasis tales como nos los describe en *Quidquid volueris*. ¿Significa esto que a los quince años los describe de una manera distinta del modo en que los sintió a los cinco? Entre tanto se han producido otros acontecimientos; tiene de sí mismo y de su familia una experiencia más honda y dolorosa: ¿no proyecta retrospectivamente la frustración —nacida de la desgracia— a una edad en que no la sufría?

La verdad es que Gustave señala claramente desde sus primeras obras que conserva una memoria hartamente ambivalente de sus primeros años; prueba de ello es que describe a éstos tan pronto como un sueño feliz (*Mazza*), tan pronto como un incesante tormento (*García*) y tan pronto, como en *Quidquid volueris*, como una época ambigua en que el terror y la tranquila voluptuosidad coexisten dentro de un mismo éxtasis. Lo que nos importa por ahora es que atribuye su infortunio de nacimiento a su padre y no a Caroline: el autor de sus días ha prefabricado todo. Hasta su sombría pasividad. Exactamente, le ha dado un alma, es decir, un desgarramiento interior. El alma de *Djalioh*, su llaga profunda, sólo es, en rigor, la contradicción que lleva en él entre la postulación animal y la postulación humana; es el desorden profundo de la bestia obsesionada por la mitad de hombre que han puesto en ella y por los hombres enteros que la rodean y observan; es la obligación ineluctable, el deseo y la imposibilidad de elevarse hasta el nivel de la humanidad; es la impugnación de la naturaleza por la cultura y de ésta por aquélla. Debido a esta razón, es dable concebirla tan pronto como una laguna completamente inerte, como una tumba, en el sentido de que su determinación de animalidad —aunque ya impugnada en su realidad inmediata— sigue siendo una frontera insalvable, lo cual constituye en ella a la cultura como un puro vacío que no se puede llenar, como un lugar otro en el núcleo de la presencia; en resumen, como un agujero en el alma, cuyo puro estar-ahí, inmóvil, inamovible, tiene todos los caracteres de la materialidad inerte. Y tan pronto, si se toma en consideración la realidad intrínseca de la animalidad que se impugna a sí misma en nombre de un más allá que no puede siquiera imaginar, el alma habrá de concebirse bajo el aspecto de lo que Hegel llama, en *Fenomenología del espíritu*, conciencia desdichada —aparte que la contradicción entre lo universal y la singularidad empírica está dada—, como un determinado momento del proceso dialéctico (lo cual quiere decir, a la vez, que se plantea para sí, se manifiesta

como superable y será ulteriormente superado), mientras que la desdicha de Djalioh no puede plantearse para sí, en razón de la ausencia de uno de los términos de la contradicción, esto es, porque se vive ciegamente y porque, por el mismo motivo, no es en ningún caso susceptible de superación. Considerándola, no obstante, bajo uno y otro aspecto, el alma aparece como padecida por el cuerpo, al que se aferra, y como venida al hombre y a sí misma, sea porque se ve en ella una prohibición fija y padecida —inerte límite insalvable de lo vivido—, sea porque se la considere como pathos, es decir, como impotencia sentida a través de vanos desencadenamientos. En otros términos, Gustave considera al doctor Flaubert, errónea pero explícitamente, responsable de su constitución pasiva. No tiene medios ni ganas de explicar ésta por la conducta materna. En cambio, el señor Paul está en el origen de la pasividad de Djalioh: al crear deliberadamente al antropopiteco le dio el pathos por esencia; este animal patético tendrá la sensibilidad más exquisita, lo cual significa que lleva al extremo la receptividad; por tanto, se lo puede hacer sufrir más que a cualquier otro en la medida en que es bestial, vale decir, en la medida en que no reacciona a las agresiones premeditadas, como no sea por la pasión; pero por esto mismo —y tal es su frustración original— se muestra por debajo de la praxis, que es, por definición, humana: para establecer una relación rigurosa entre el objetivo por alcanzar y los medios de que se dispone, hay que poseer “relaciones lógicas” y una firmeza prospectiva que permita fijar y mantener un proyecto aun cuando las razones que lo hayan determinado conozcan un eclipse provisional. En una palabra, lo que le falta a Djalioh para siempre es, además del poder afirmativo, lo que los norteamericanos llaman *postponment*. Gustave lo ha querido: Djalioh es pasivo porque es mono en sus tres cuartas partes, y sufre porque es hombre en la cuarta parte restante: esta discordante mezcla fue querida por su creador. No llamaremos a esto su esencia: sería suponer que ese ser contradictorio puede ser objeto de un concepto. Pero la insuperable contradicción que otro ha deliberadamente producido en él es justamente, en la medida en que es sufrimiento consciente de sí, su verdad histórica, su alma; y el alma de Gustave nació antes que él, como un proyecto de Achille-Cléophas, quien no temió engendrar a este antropopiteco: su hijo menor. Pues Gustave es irremediablemente hijo menor, como Djalioh, producto del hombre, es irremediablemente bestial. Y la pasividad de este hijo de hombre proviene, justa-

mente —por lo que él cree—, de su impotencia fundamental para modificar una situación que le causa horror: si debiera asesinar a Achille (veremos que lo pensó), nunca sería otra cosa que un segundón asesino. Flaubert regresará cien veces a ello, como consecuencia de que el alma es instinto. Y el instinto es fundamentalmente, como impugnación pasional de la finitud impuesta, impulso religioso. En efecto, qué puede hacer la impotencia, si intenta arrancarlo de la desesperación, como no sea soñar con la praxis suprema y sobrehumana, con el milagro, don de amor que tiene, por añadidura, la ventaja de trastornar en un santiamén las leyes científicas que a los Achille-Cleóphas tanto les preocupa establecer. Pero esta postulación del Todopoderoso por la impotencia debe seguir siendo un recurso vano: no bien adquiere forma, es puerilidad. He aquí, pues, el extraño instrumento de suplicio que el padre forjó para su hijo: el alma, ese Mal fundamental, desdicha y maldad inseparables, determinada por una insalvable contradicción histórica; el alma, impotencia consciente, vano llamado a un milagro de bondad que sería lo único capaz de hacer renacer a Djaliouh completamente hombre o completamente mono y, trasladando hacia atrás, hasta 1810, el nacimiento de Gustave, transformar a un hijo menor en el hermano mayor de su hermano mayor. No es alma lo que quiere: el alma sólo es para los más desventurados, que son los culpables mayores. El alma nace del destierro, de un rechazo familiar, de una maldición: ha sido hecha —sufrimiento y crueldad— de una negación de la negación primordial. Pero para él la negación de una negación es una negación pura, y la razón de ello es que ese agente pasivo no sabría consumir con un acto esta negación, por ejemplo un rechazo radical o una rebelión. De modo, pues, que hay que ver en ello la muerte vivida, la vejez incesantemente recomenzada, el llamado simultáneo a Dios y a la nada: el alma es negación patética y vana, soportada en un trastorno de todo el cuerpo, nunca exteriorizada como conducta de declarada oposición. Puede, pues, aparecer en el centro mismo de la materia viva como un inextricable enredo de masoquismo y sadismo; al mismo tiempo es una laguna, una fuga y una búsqueda que intenta vampirizar las cosas del mundo; a falta de sangre fresca, todo cae en el vacío donde muy pronto va a girar Smarh por la eternidad. A quienes no quieran ver en *Quidquid volueris* una exhibición de amargura y en esa anima completamente femenina la interiorización de la maldición pa-

terna, yo los invito a releer conmigo *Rêve d'enfer*, ese "cuento fantástico" que Flaubert terminó el 21 de marzo de 1837, a los quince años y tres meses de edad, y que considero, no obstante ser un "galimatías" romántico, como el más profundo de sus primeros relatos.

REVE D'ENFER

Nuevamente dos duetistas: el duque Almaroës y Sattán son hijos de un mismo padre. Y el papel del pater familias es representado esta vez por Dios mismo. El duque es un aparato electrónico "arrojado a la tierra como la última palabra de la creación".

El Padre Eterno, descontento de su anterior creación —el hombre—, ha realizado este prototipo de acuerdo con planes muy estudiados. Ha querido conservarle —¿quién sabe por qué?— la forma humana; pero, asqueado de la malformación que es el alma, se ha tomado la libertad de darle otra, prefiriendo concebirlo en la forma de una máquina con sistema de feed back. El robot no ha sido enterado del secreto: como poseía los rasgos generales de nuestra especie, se consideró como un Superman, hasta el día nefasto en que hubo que dársele a saber que no era más que un autómatas, un trozo de materia disciplinada. Veamos cómo narra su descubrimiento y su decepción: "Poco a poco, las ilusiones que creía hallar en la tierra desaparecieron como un sueño; el corazón se encogió y la naturaleza me pareció abortada, gastada, envejecida como un niño contrahecho y jorobado que tiene arrugas de anciano. Había tratado de imitar a los hombres, de tener sus pasiones, sus intereses, de proceder como ellos; fue en vano, como si el águila hubiera querido ovillarse en el nido del pico verde.

Entonces, a mi vista, todo se ensombreció y no fue más que un largo y negro velo; la existencia, una larga agonía... Me dije: «¡Insensato de ti, que quieres la dicha y no tienes alma! ¡Insensato... que crees que el cuerpo hace feliz y la materia proporciona la dicha! Ciertamente es que el espíritu era elevado, y hermoso era el cuerpo. ¡Mi materia era sublime, pero no tenía alma! ¡No había creencia! ¡No había esperanza!».

Vemos aparecer, por primera vez, el tema de la insatisfacción y del tedio: observaremos, en efecto, que los personajes de

las obras anteriores, frustrados y rencorosos, son demasiado atormentados para permitirse el lujo de aburrirse. Incluso en este caso, el otro duetista, Satán, será juguete de las más dolorosas pasiones; remordimientos y rencores que, mezclados, lo embargan sin descanso: perfecta indisponibilidad. Este leitmotiv va a desaparecer de los cuentos posteriores: Djalioh y Mazza, lejos de hastiarse, tropiezan con su frustración. Y cuando regrese, cosa que ocurrirá en el ciclo autobiográfico, la insuficiencia del mundo exterior será dada como una de las razones del envejecimiento precoz del autor. Curiosamente, es la naturaleza la afectada de sensibilidad. Además se le reprocha, simultáneamente, su puerilidad. Ha "envejecido como un niño contrahecho ... que tiene arrugas de anciano". En rigor, ese universo fallado es eterno; la eternidad le conserva la infancia ininterrumpida de la obra que sale de las manos del Creador, y también le conserva su senilidad y sus arrugas, que nada tienen que ver con la edad y que simplemente indican que el Demiurgo ha errado el tiro.

Pero allí están las primeras obras de Gustave para atestiguar que el pequeño monstruo contrahecho, con sus precoces arrugas, no es otro que el propio autor. Él es quien ve su infancia como una vejez constituida.

¿Por qué acusa de senilidad a la Naturaleza? La razón es que en un primer momento no sabe muy bien a dónde quiere llegar. He dicho que por aquella época escribe para esclarecerse indirectamente con respecto a su extrañamiento, al encarnarlo en un personaje que se lo re-presenta a distancia. El tema de la insatisfacción, del todo nuevo y completamente oscuro, está en el origen del nuevo escrito. Pero en el instante en que hace su entrada en la obra de Flaubert, donde se apresta a desempeñar un papel capital, todavía no se ha desprendido de un motivo más arcaico y sin duda más profundo; el autor vacila y no decide, en un primer momento, si nuestra triste morada no es lo bastante buena para Almaroës el Superman o si, muy por el contrario —tema de la culpabilidad—, para desear los bienes de este mundo es necesario un alma. O, si se prefiere, la autojustificación —respuesta a una autoacusación más profunda— se halla íntegramente penetrada en ese primer momento por la culpabilidad de la que Gustave quiere curarse. ¿A qué se debe, pues, que yo no sienta nada? Respuesta N° 1: porque en el fondo de mí mismo soy un anciano de nacimiento. Respuesta N° 2 —primer producto de una autodefensa—: porque el anciano constitucio-

nal no soy yo; es el mundo ¿Qué, entonces? ¿Gustave parece negarse, bajo el nombre de Almaroës, esa exacerbada sensibilidad que se proporcionará poco después, con el nombre de Djalioh? A esta pregunta respondo que hay que esperar: el joven autor no sabe a dónde va; construye al héroe: el hombre insensible. Para ver. Y tanta es su incertidumbre —al menos en las primeras páginas—, que hasta llega a concederle por inadvertencia a su robot el alma que habrá de negarle en las páginas posteriores. Escribe: "(C)" era un espíritu puro e intacto, frío y perfecto, infinito y regular, como una estatua de mármol que pensara, que actuara, que tuviera una voluntad, un poder, un alma, un fin ¹⁵, pero cuya sangre no latiera cálidamente en las venas, como si comprendiera sin sentir, como si tuviera un brazo sin un pensamiento ¹⁶, ojos sin pasión, un corazón sin amor. ¡Atrás, pues, toda necesidad de la vida, toda realidad material! Todo para el pensamiento, para el éxtasis; pero para un éxtasis vago e indefinido que se baña en las nubes ... y que se sostiene en el instinto y en la constitución". A decir verdad, más que en la materia desnuda, esta descripción hace pensar en algún perfecto entendimiento. No es, desde luego, Anima; es Animus, su macho, Espíritu, la Inteligencia en acción.

Las palabras revelan claramente las influencias: "la estatua de mármol" recuerda con suma precisión a Condorcet y, en un grado ya menor, a La Mettrie; evidentemente, conoce a estos filósofos a través de su padre.

El hombre es un animal-máquina, puesto que la Razón está doblemente condicionada: desde adentro, por el determinismo

¹⁵ El subrayado es mío.

¹⁶ La vacilación del joven autor es tal, que éste escribe "un brazo sin un pensamiento" y dos líneas más abajo "todo para el pensamiento". Sin embargo, sólo en la expresión hay contradicción. Las significaciones no dejan de ser compatibles: el pensamiento que le falta al brazo secular es el gran sueño constructivo cuyas raíces se hunden en la afectividad; es, también, ese presentimiento patético de la vida que Flaubert creará destacar en el ciclo autobiográfico cuando escriba: "Mi vida es un pensamiento". Pero cuando define a Almaroës con las palabras "todo para el pensamiento", opone ante todo el entendimiento —sistema riguroso de informaciones científicas— a las necesidades orgánicas y a las pasiones. Clara es aquí la ambivalencia; tiempo después, Gustave sentirá horror por nuestras necesidades demasiado humanas (y sin duda le repugnan desde antes), pero la ausencia de necesidades es presentada en este texto como una inferioridad; es el punto débil. La aparente oposición de los dos miembros proviene, en todo caso, de la pobreza del vocabulario. La pluma siempre de prisa de Gustave asigna al mismo término dos papeles poco compatibles entre sí.

psicológico; por afuera, por los vínculos inflexibles de las secuencias objetivas. Pero Gustave no puede dejar de trascender ese automatismo de precisión al hacer de pronto del pensamiento el sinónimo del éxtasis "vago" o, si se prefiere, al presentar a éste como el *terminus ad quem* de aquél. ¡Qué mal le caen al robot los éxtasis que caracterizarán el Anima de Djalioh dentro de unos pocos meses! Por lo demás, el adolescente apenas los pondera. En *Quidquid volueris* insistirá sobre su aspecto cósmico: el alma se ensancha hasta hacer entrar en ella lo infinito; los éxtasis son, al menos en la superficie, la arrogancia del monstruo y confieren su grandeza al doliente analfabeto. En *Rêve d'enfer* lo que primero se esclarece es el aspecto privativo: lo infinito se convierte en lo indefinido; los arrobamientos sin contenido se pierden en lo vago, en las nubes; en esta forma parecen muy próximos de los primitivos embotamientos. No importa: aun cuando Gustave denuncie su insuficiencia, ¿se puede verdaderamente ver en esos estados místicos la inteligencia suprema o, si se prefiere, la superación del entendimiento analítico por sí mismo hacia un sincretismo que debería, por el contrario —según las normas de la época—, preceder al análisis y suministrarle sus materiales? Por lo demás, Gustave está convencido de que la precisión matemática no puede producir esas desvaídas determinaciones de lo vivido. La prueba está en que de pronto reintroduce el "instinto" y la "constitución" (pasiva) para hacer de ambos la verdadera fuente de tales estados. Es restablecer el alma, más acá y más allá de la Razón, como fundamento de toda irracionalidad y particularmente del loco deseo de ser en otra parte y de romper las cadenas de la finitud.

Pese a todo, tan extraño retrato es el de Gustave, y comprenderemos sus contradicciones si descubrimos su intención primitiva. Que es, por lo demás, clara: Flaubert pretendió poner en él, a la vez, los instintos primitivos, el Deseo original, los embotamientos y la sequedad que la filosofía mecanicista de su padre provocó en él. Esa inteligencia maravillosa que da a su héroe no es la suya, sino la de Achille-Cléophas o, con mayor exactitud, la que Achille-Cléophas posee y querría darle. Y cuando desacredita sus éxtasis, lo que los desvaloriza es la mirada de su padre en él. De modo inverso, en él se abre paso la idea de que esa hiper-racionalización de su ser, si debiera consumarse bajo el control del cirujano jefe, no tendría otro efecto que el de arrancarle su alma y reemplazarla por un sistema riguroso, sistema que no estaría de acuerdo

con el "instituto" fundamental del hijo menor ni con su constitución.

Entre esos rasgos divergentes, frutos de una crisis profunda que atraviesa el adolescente, hay un solo vínculo: la frialdad, designación aproximativa, pero no simbólica, de una experiencia íntima. Entregado al cálculo operacional o perdido en las nubes, Almaroës se siente, en sí mismo y de manera inmediata, un ser "cuya sangre no latiera cálidamente en las venas, como si comprendiera sin sentir ... como si tuviera ... un corazón sin amor". Esto significa que el duque puede reducir los objetos exteriores o los sentimientos ajenos a sus elementos, o perderse en la totalización panteísta del cosmos, pero que es incapaz, a diferencia de los hombres, de desear los bienes de este mundo uno por uno y en su singularidad. El Superman tiene en común con el subhombre —Djalioh— el hecho de que ninguno de los dos puede compartir los fines humanos. Pero Flaubert parece haber experimentado "para ver": al encarnarse, la bestia es corroída por su alma; tiene demasiado corazón. El robot lo sabe todo sobre nuestro planeta y sobre los demás; posee la ciencia infusa: así lo ha hecho Dios; en ciertos momentos parece que Almaroës extrae únicamente de sí mismo los conocimientos: basta con que someta sus ideas innatas a una combinatoria cuyo secreto le ha sido dado por el Todopoderoso. Pero lo que le impide para siempre conocer las humildes alegrías de los hombres y sus grandes sufrimientos es que carece de sensibilidad. Integramente saber y proxis, el pathos se ha atrofiado en él.

En las páginas inmediatamente posteriores a las del autorretrato, Flaubert aún vacila entre la soberbia y la humildad. La primera explicación de tan espléndida anorexia se la sopla el orgullo: Gustave es demasiado grande para este mundo; se encendería de golpe —¡y qué hoguera!—, pero no hay en el mundo nada que valga la pena. Almaroës "llegó al ambiente de los hombres sin ser hombre como ellos ... y poseyendo una índole superior, un corazón más elevado que sólo pasiones pedía para nutrirse ... se hallaba empequeñecido, gastado, ofendido por nuestras costumbres y por nuestros instintos ... los cálidos abrazos de una mujer [¿lo habrían] hecho palpar alguna mañana, a él, que hallaba en el fondo de su corazón una ciencia infinita, un mundo inmenso? ... Nuestras pobres voluptuosidades ... toda la tierra, con sus júbilos y sus delicias, ¿qué era para él todo eso, para él, que tenía algo de ángel? ... Toda la naturaleza, el mar, los

bosques, el cielo era pequeño y miserable. No tenía suficiente aire para su pecho, ni suficiente luz para sus ojos, ni amor para su corazón". Esta vez estamos en claro: Gustave no pide más que desear las voluptuosidades terrenales; toda su desdicha proviene del hecho de que éstas no son deseables. Se creería estar leyendo —ya— una página de las *Mémoires* o de *Novembre*: la táctica defensiva —echarle toda la responsabilidad al Otro— adecua el pasaje al objetivo y a la voluntad de universalización; en una palabra, a la insinceridad de las autobiografías. En rigor, sus explicaciones pasan por sí solas de lo particular a lo universal, pero se detienen a mitad de camino. En *Novembre* llegará a considerar el carácter más general y abstracto de todos los hombres y de todas las cosas; considerará su Ser como un defecto: para él, la existencia es una falla de la Nada. Pero en *Rêve d'enfer* no se eleva hasta una impugnación tan radical: microcosmos y macrocosmos están ligados, y ambos son particularísimos; está ese anormal, el duque Almaroës, producto de un Fiat singular, y además está esa pequeña Creación lastimosa: la tierra con su fauna y su flora, especies definidas, enumeradas, clasificadas, siempre parecidas a sí mismas y reproduciéndose sin sorprender jamás, en un tedioso ciclo de repetición, todas ellas imperfectas en su monotonía y, aun cuando objeto de un decreto especial, tomando de su facticidad una nauseabunda apariencia de azar. Tierra mal cocida, blanda en algunos sitios, quemada en otros, envuelta en su camisa de gases pobres, el cielo. Este pequeño mundo, producto de un malévolo Demiurgo, nos es presentado por el autor como un mal cuadro firmado, sobre todo como un hijo mal hecho: algún pintor, algún padre ha errado el golpe. Error histórico y fechado. La homogeneidad del microcosmos —Almaroës que oficia de Gustave— y el macrocosmos —nuestro sistema planetario— queda establecida: son dos productos singulares de una misma voluntad, el primero de los cuales, cronológicamente hablando, fue hecho para servir de jaula al segundo. En *Rêve d'enfer* Gustave parece enloquecido de artificiosidad, y es que se niega, lisa y llanamente, a ser un producto de esa Naturaleza inobablemente fecunda a la que desprecia. Los materiales provienen de ella, pero han sido necesarias una Inteligencia y una Voluntad supranaturales para reunirlos y volver a trabajarlos. "Es —dice respecto de Almaroës— la última palabra de la Creación". En resumen, enfrenta el universo caduco con una sensación de superioridad: entre la penosa producción de la

Tierra —miserables organismos que vegetan en ella— y la creación de Almaroës, la fábrica se ha modernizado. Por fin se atreve Gustave a vengarse de los Otros y de la anomalía que éstos condenan: les devuelve sus propias pullas: [estoy] “empequeñecido, gastado, ofendido por vuestras costumbres y vuestros instintos!”. [Mi anomalía es la normalidad misma, puesto que la debo a] “una naturaleza superior, a un corazón más elevado”. Y si no me digno interesarme por la marcha del mundo, es porque no quiero rebajarme como hacen ellos, reduciendo mis exigencias. Robot sublime, les devuelvo la pelota a mis acusadores: ¿me acusáis de no tener corazón, cuando he sido carcomido por el gran Deseo de Todo? A vosotros, los de corazón atrofiado, y no a mí, se os han reducido y estereotipado poco a poco los deseos. Desde los quince años Gustave se halla casi a punto de descubrir uno de los valores claves de su universo: la grandeza del hombre se mide por su insatisfacción. Lo que lo aparta provisionalmente de ello es el carácter particular del reproche que por entonces se le dirige: sus padres se inquietan por su anorexia: “Este chico —se dice entonces— no siente gusto por nada; nada le interesa”. Pero esa ausencia de sentimientos y deseos es pura privación: no implica por sí misma, ni para Gustave ni para los testigos de su vida, malestar alguno, ningún sufrimiento: el niño no es un Dios caído que se acuerde de los cielos. Se siente desdichado; de esto no cabe duda. Pero por otras razones, como hemos de ver en el mismo cuento. Con respecto a su indiferencia, son los demás quienes la observan y se la hacen observar: Gustave no quiere a su abuela, quizá, o no la quiere suficientemente; no se apasiona por sus estudios, no se siente atraído por los juegos ruidosos y brutales de su edad, a primera vista parece un niño difícil; rara vez experimenta simpatía por los amigos de su familia. ¿Y con eso? No es cosa que haga sufrir; no es, literalmente, nada, y no es dable imaginar que se sienta desconsolado por ello, excepto si las sacras autoridades denuncian esa nada como una carencia. A esta denuncia responde Gustave arrancándosela y lanzándola de vuelta contra su acusador. La insatisfacción, antes de ser sentida y plenamente consciente de sí, y aun cuando oscuramente encuentre en las profundidades algo que responda, nace en la pluma de Gustave como una autojustificación y un argumento *ad hominem*. Nada lo hace sentir mejor que la acusación de senilidad bruscamente recaída sobre el mundo: Gustave cree oír un rumor: ¡niño avejentado, contrahecho! ¡Alma

arrugadal. Se pone en guardia y le grita al universo: ¡Tú eres el viejo! ¿Viejo en la infancia? ¿Por qué no? Pronto veremos que esa defensa rabiosa, todavía abstracta y no exenta de verbalismo es, según es norma en Flaubert, oracular. Profetiza no sólo su actitud futura, sino también la de su siglo o, mejor dicho, de su medio siglo, que comienza en 1848 y se prolonga después de su muerte, marcado por él con tinta indeleble.

Siempre estamos en que la idea no ha madurado; también Flaubert cambia. A la primera aparición de Satán, cambio a la vista. Almaroës le confiesa al Demonio, muy escéptico que, como no tiene alma, no puede amar. Este brusco cambio de signo no puede dejar de sorprender: al comienzo del relato, Almaroës parecía poseer un alma: se la quitan. Mediante un reflejo de orgullo, Gustave explicaba su vacío, su tedio, su insensibilidad, por exceso. Ahora diríase que ha decidido bruscamente dar con un culpable, y explica la frialdad de su sangre por carencia. Si el robot no tiene calor, es porque le falta ser para amar. Parece que el autor descubriera en ese instante, por un rapto de inspiración, el sentido del cuento que había emprendido a ciegas y parece que hubiera encontrado, para traducir su idea brumosa y profunda, un nuevo simbolismo. La prueba: nuestros duetistas, desde ese momento y hasta el final, tendrán el encargo de oponer el alma pura, que encarna el Demonio, a la pura materia, a la que finalmente se reduce el duque sobrehumano. En rigor, Almaroës, del que se nos acababa de informar que tenía "algo de ángel", se transforma súbitamente en un "autómata frío" y se le asigna la insensibilidad absoluta del mineral. El Diáblo expone el tema: "No deseas nada, Arthur, ni amas nada; vives feliz, pues te pareces a la piedra, te pareces a la nada". Tiempo después estas palabras serán retomadas en *Novembre*: "...esas largas estatuas de piedra tendidas sobre las tumbas: tan profunda es su calma, que nada parecido ofrece la vida en la tierra ... se diría que saborean su muerte ... si es necesario aún [después de la muerte] sentir algo, algo que sea su profunda nada". Un día, más adelante aún, hacia el final de su vida, Flaubert nos revelará la oculta positividad de esa negación: su último Antonio, en las líneas últimas de la última *Tentation*, suspirará este deseo de todos los cansancios: "Ser la materia".

¿Ha estado Satán en lo cierto, y la exfoliación del alma tiene el efecto de proporcionarle al autómata sublime, si no la felicidad —¿dónde la encontraría?—, por lo menos la ataraxia? A

veces podría decírselo. Por ejemplo, leyendo este pasaje: "Pues bien, ese hombre de tan infernal y terrible presencia, que parecía ser un hijo del infierno, el pensamiento de un demonio, la obra de un alquimista condenado; él, cuyos labios agrietados sólo al contacto de la sangre fresca parecían dilatarse; él, cuyos blancos dientes exhalaban olor a carne humana; pues bien, ese ser infernal, ese funesto vampiro, no era más que un espíritu puro e intacto, frío y perfecto". La frialdad y la perfección: he ahí por lo menos lo que, sin entregar nada que sea positivo, quita toda posibilidad de sufrir. La máquina no desea nada: no hay frustración posible. Nunca se descompone; por lo tanto, nunca conocerá la angustia de la parálisis, ni la de girar en vacío, ni el enloquecimiento de sentir, en respuesta a estímulos precisos, que da informaciones falsas. Pero, reflexionando en ello, una duda nos asalta: ¿por qué haber dado a ese espíritu puro, intacto, frío, tan fúnebres apariencias? ¿Era necesario que se ofreciese a los demás como "la obra de un alquimista condenado"? ¿Por qué los dientes de ese mineral —que no se alimenta, ya que ignora las necesidades— exhalan un olor a carne humana? Almaroës no es siquiera misántropo: ¿por qué ese aspecto de antropófago? Observemos ante todo que el aspecto físico del robot está explícitamente dado como disfraz. Se nos hace saber que "este ser extraño y singular, llegado al ambiente de los hombres sin ser hombre como ellos, tiene el cuerpo de ellos a voluntad, sus formas, su habla, su mirada". Por lo tanto, es responsable de sus rasgos, de su aspecto: "La mirada de plomo, la fría sonrisa, las manos glaciales, la palidez...": él mismo se las da, tanto como la satinada suavidad de su piel, "blanca como la luna", o como sus cabellos azules. En una palabra, ha escogido el cuerpo como símbolo de su estado subjetivo. "A voluntad": estas palabras no han sido escritas inadvertidamente; es un propósito que recibe las más diversas confirmaciones. Ante todo, ésta: "Pasaba rápidamente entre los silenciosos campesinos ... se perdía de vista, veloz como una gacela, sutil como un sueño fantástico, como una sombra, y poco a poco se apagaba en el polvo el ruido de sus pasos y tras él no quedaba huella alguna de su tránsito, a no ser el temor y el terror, como la palidez después de la tormenta". Algo más adelante el autor llama "carreras aladas" a esos paseos. En verdad, el robot deja huellas cuando quiere: la forma más sublime de la materia se caracteriza por la libre desmaterialización. Se nos dice que Almaroës no tiene alma: sea. Pero en las pri-

meras páginas tampoco tiene cuerpo, a no ser que por cuerpo se entienda ese fantasma desponderado, simple imagen de su frustración. Cuando el duque y el Diabolo llevan a cabo una breve visita a Julietta, se los advierte "pegados contra el muro"; el jefe de familia descuelga su fusil, les apunta y tira: en vano; las balas se hunden en el muro, en el lugar exacto, y "los dos fantasmas desaparecen". Que Satán sea fantasma, a buena hora: no es más que un alma. Pero el duque, ese fragmento de materia, no tiene siquiera la impenetrabilidad de aquél. Sin embargo, a medida que el contraste entre los dueñistas, se ahonde, el autor insiste en la materialidad de Almaroës: ya, después de su entrevista con Satán, "Arthur abre sus inmensas alas verdes, despliega su cuerpo blanco como la nieve y vuela hacia las nubes". Alas: un equipo de ave; he ahí lo mejor. Desde luego, es la mejor metáfora para hacer ver el éxtasis, y las palabras de vuelo o volar no dejarán de volver a la pluma de Gustave. Pero dentro del contexto hay también que tomar los términos en sentido propio: Arthur pesa en el aire; se eleva hasta las nubes porque el aire lo sostiene, justamente. Es un medio de transporte, ya no mágico, sino físico. En la última trifulca con el Demonio, Almaroës recibe por fin la fuerza y la impenetrabilidad: "El ruidoso hálito que se exhalaba de su garganta rechazaba a Satán, como la furiosa vibración de una campana de alarma que brinca en la nave, ruge, conmueve las columnas y echa abajo la bóveda". Así, este Proteo representa los infinitos avatares de la materia: tan pronto parece hecho, como los Dioses de Epicuro, de un torrente de átomos, tan sutiles que no se los distingue de un fantasma inconsistente, y tan pronto, hablando de su "cuerpo letárgico", el autor no vacila en asignarle la "despreciativa altivez de la materia bruta y estúpida", sin perder de vista que algunas líneas anteriores le atribuía un genio fulminante. En resumen, que Almaroës se asigna el exterior que conviene a su disposiciones íntimas: si huye de los hombres, corre sin tocar tierra; si busca el éxtasis, lo vemos pesado como un ángel, como un avión que despega y guarda su tren de aterrizaje. Para las necesidades diarias, ese movimiento perpetuo e indeseable ha elegido un organismo gastado, un rostro arrugado, unos ojos huecos, de la misma manera que ha elegido por domicilio un castillo en ruinas, hasta el punto de que no se sepa cuál de los dos imita al otro, si el demacrado alquimista o las piedras defendidas malamente por la hiedra del desmoronamiento. La influencia de Goethe en esta

fantasía es insoslayable: el sabio "de frente pálida ... de ojos ~~hucos~~ y enrojecidos ... de piel blanca y tirante ... de manos flacas y alargadas" es Fausto antes de su encuentro con Mefistófeles, así como Julietta, tercera protagonista, está directamente inspirada en Margarita. El recuerdo de Fausto desvía a veces las intenciones de Flaubert; por ejemplo, transforma en investigador al duque de hierro, que todo lo conoce de antemano. Pero la razón profunda que impulsa al joven a darle al robot el aspecto de un anciano proviene de lo más hondo de él mismo: escuchemos, mejor, cómo describe a su personaje desde el punto de vista moral: "La existencia [ya no fue] más que una larga agonía ... después de haber visto pasar delante de mí razas de hombres e imperios, [ya] no sentí palpar nada en mí ... todo estaba muerto y paralizado en mi espíritu". Y en otra parte dice Flaubert: "Le agradaban las largas, prolongadas bóvedas, en las que sólo se escucha a los pájaros de la noche y al viento del mar; le agradaban los restos sostenidos por la hiedra,¹⁷ los corredores sombríos y toda esa apariencia de muerte y ruina¹⁸, él, que había caído de tan alto para descender tan bajo, gustaba de

¹⁷ El tema de la hiedra, aquí presente seis meses antes de su empleo en *Quidquid volueris*, entrega con bastante claridad sus elementos negativos. Realmente, en *Rêve d'enfer* las relaciones se hallan invertidas: la hiedra es el sujeto práctico: retiene, juntos, materiales inertes, que sin su esfuerzo sintético se diseminarian. Pero la palabra "restos" no apunta aquí, claro está, a lo bello ni a lo sublime: simplemente designa los elementos enlazados de una experiencia involutiva. La actividad sintética prolonga la agonía de las ruinas; peor aún: degrada a éstas. Una vez más comprobamos que hay en Flaubert motivos tenaces, esquemas operacionales que pasan de una obra a otra y que pueden expresarse, dentro de una perspectiva general que no varía, el aspecto positivo de esa experiencia, tanto como sus determinaciones negativas. La estrecha afinidad "hiedra-ruinas" es una línea de fuerza, un pliegue de la imaginación creadora; el verbo habrá de decidir respecto de la realidad simbolizada: según que la hiedra sostenga o que se aferre, todo cambia. En resumen, se diría una síntesis pasiva cuya significación operatoria está cada vez determinada en el nivel de la intención práctica. Esto no quiere decir que el conglomerado no posea en sí mismo y antes de toda intervención un valor indicativo. Pero éste no es en sí mismo expresión; es, con mayor profundidad, la distinción entre la estructura y la superación. Lo que entrega no es nunca la significación, sino el sentido; pronto volveremos a este respecto.

¹⁸ El castillo es, ni que decirlo, la trasposición del Hospital; pero en este caso el simbolismo es explícito.

algo también caído; él, que había sido desilusionado, deseaba ruinas, había hallado la nada en la eternidad¹⁸ y deseaba la destrucción en el tiempo”.

Almaroës no es insensible: eso es lo que sorprende. ¿Cómo una máquina puede sufrir? No tiene alma: Satán se lo ha dicho, y tal es su suerte inaudita. Sin alma no hay sufrimiento. Excepto uno, que el Demonio no puede conocer: el entendimiento puro, privado de alma, sufre, justamente, por no tenerla. Es su frustración primordial, confesada con vergüenza y pregonada con resentimiento: “¡Sin alma no hay esperanza!”. El reproche más visible, si no el más profundo, que el adolescente dirige a su padre es el de haberle hecho perder la fe: llamáis senil a la apatía que me habéis dado al contagiarme el agnosticismo. Volvemos a encontrar al juez-penitente que confiesa de buena gana sus crímenes para poder denunciar al verdadero autor de éstos, al que guió su mano. La muerte de Dios no es un déficit localizable; a los ojos de Gustave, es la metamorfosis radical de Todo en Nada; su indiferencia sólo representa, en suma, la interiorización de la Nada. Esto es lo que explica las palabras “caído de tan alto ... tan bajo”, que a primera vista parecen evocar la reminiscencia platónica, el recuerdo alucinante y vago de una estada en los Cielos. Como sabemos, el contexto prohíbe esta interpretación lamartiniana; el robot creado mediante un trabajo efectuado de manera sistemática en muestras de materia cósmica ha surgido en el mundo: tanto para Lamartine como para Platón, el alma, únicamente el alma, puede recordar la existencia espiritual que conoció antes de caer en el cuerpo. El cuerpo de Almaroës, tal como Gustave lo concibe, no puede tener más que una memoria material, una memoria que sólo alcanza a la materialidad del Cosmos. En

¹⁸ En resumidas cuentas, Gustave no está demasiado decidido con respecto a la eternidad. A veces toma la palabra en el sentido de inmortalidad: “... pues estaba condenado a vivir”, y esta vida sin término se halla concebida, por definición, como un proceso temporal. Otras veces se trata de la negación de toda duración, como por ejemplo en este caso. Y también ocurre que Almaroës considere su propia muerte: “Sabía que el día habría de llegar en que la nada se llevaría a ese Dios, como éste se lo llevaría alguna vez a él”. “Condenado a vivir” viene a significar, en tal caso, que no puede matarse con sus propias manos, porque el Todopoderoso lo ha montado como un reloj. Terminará por detenerse. Y en el mismo pasaje, un poco más adelante —otros pasajes de la misma novela lo contradicen—, hasta Dios es mortal, lo cual terminaría por demostrar, en caso necesario, que encarna al pater familias.

consecuencia, a primera vista parece que no puede haber caído de parte alguna. Pero el contexto nos aclara: lo simbolizado por la caída es la "desilusión". Arthur creía tener un alma: se ha desengañado. Y de resultas de ello está hastiado: Dios ha muerto, y debido a ello el alma ha sido abolida; queda un mundo descolorido que vende sus drogas y sus placeres por semana, pero que ya nunca podrá ser trascendido hasta lo Absoluto. Pues para Almaroës el alma, si existiese, se constituiría como tras-ascendencia a partir de la insatisfacción. Pero como originalmente se queja de no poder desear los flacos bienes de este mundo y atribuye su anorexia a la carencia de Anima, comprendemos qué quiere decirnos Flaubert: lo que le falta a Arthur es el Gran Deseo, el que encenderá a Mazza, el poder de reclamar lo Infinito a través de lo finito. Concepción cristianísima; en fin de cuentas, el amor que sentimos por las criaturas de Dios se dirige, por muy carnal que sea, a Dios mismo. Y de modo inverso, si no amásemos a Dios, aun cuando no lo supiésemos, no podríamos amar nada, ni siquiera un cuerpo de mujer. Almaroës no está privado de Dios, pues está convencido de Su existencia; pero el Creador, al privarlo de alma, lo ha vuelto incapaz de amar Su Bondad Infinita, su Omnipotencia, y de amar, consiguientemente, nada de nada. Es que ha habido un mutuo embutido entre dos sistemas simbólicos: Dios es a la vez el pater familias preocupado por engendrar, de acuerdo con las normas, un hijo perfecto, es decir, un superhombre; pero ese mismo Padre simbólico, temido, admirado, maldito, quiso, para perfeccionar su obra, enseñarle agnosticismo a su criatura. Detrás del duque magnífico **entrevemos** al pobre Djalioh; Gustave se dirige suavemente a Achille-Cléophas y le dice: Quisiste hacer de mí tu discípulo y tu émulo, un sabio impassible y frío. Gracias, muchas gracias; pero fíjate: yo no era digno de tan grandioso proyecto. Yo era pasión, era instinto; mi constitución me llevaba a creer antes que a conocer, y debido a esta razón me inclinaba a convertirme en creyente. Tú reprimiste, embridaste mi naturaleza religiosa y quisiste sustituir mis vagos éxtasis por secas evidencias, por evidencias que yo no comprendía por no poseer el poder afirmativo y negativo propio de ti y que tanta gloria ha dado a nuestra familia. ¿Qué queda de todo eso? Un sistema completo de conocimientos, cada uno de los cuales debe engendrar al siguiente: yo los recito de memoria sin conocerlos. Y además un corazón gastado, repleto de prohi-

biciones, cuyos impulsos nacen ya quebrados, y la sensación de que todo es absurdo, comenzando por la Ciencia, en este mundo desierto donde arrastro mi abandono.

Esta traducción nos permite interpretar ciertas contradicciones ya señaladas en Almaroës: es un espíritu puro y matemático que sabe de vagos arrobamientos, por lo general desconocidos por los matemáticos; es feliz mientras cree poseer un alma, y agoniza cuando se da cuenta de que no la tiene. El muchacho, aunque se encarne en Almaroës, no puede identificarse plenamente con su personaje: el doctor Flaubert no suprimió el alma de su hijo menor; simplemente la reprimió, la hundió en lo más profundo del ser. El niño se siente separado de ella por el instrumento de tortura que es el Animus, por las evidencias de los demás, ese sistema con el que se ha gravado desde afuera su espíritu, pero en el que no se reconoce; no por escondida y vejada deja de subsistir la mejor parte de él mismo, su parte más íntima: ella es quien le envía señales indescifrables, ella quien a veces, horadando el muro de acero de los conocimientos adquiridos, le provoca tristes éxtasis, éxtasis que siente a escondidas, vergonzosamente. Y ella, en fin, quien se desespera en las tinieblas sin que él tenga siquiera el derecho de asumir esa desesperación y reconocerla como suya.

Pero los pensamientos son pirámides: mucho antes de la aparición de Satán, el duque conoce su destino: "¡En adelante, nada para él! Todo estaba vacío, hueco; nada más que un inmenso tedio, una terrible soledad, ¡y además siglos que vivir, para maldecir la existencia, él, que no tenía, sin embargo, ni pasiones ni deseos! ¡Pero tenía desesperación!". Desesperación usurpada: ¿de dónde podía llegarle? Pues bien, a un mismo tiempo, del hecho de ser Arthur demasiado grande para este mundo y de aguantar la frustración fundamental: justamente, le ha sido negado el poder de sufrir. Pero si el alma es frustración, la frustración de un cuerpo es un alma. La "materia bruta y estúpida" es, en su compacta impenetrabilidad, el ser puro y la carencia de una carencia. Esta ausencia de lo negativo dentro de la positividad plena se convierte, ya sentida, en un alma al revés, en negación de una negación que huye. Desesperación de no amar, de no poder codiciar. De todas maneras, la desesperación es un rasgo constitucional del alma. El tedio es el ser puro en su equivalencia universal; pero a la larga el tedio desespera. En resumen, hay en la materia un oscuro conatus hacia la nada, y esta laguna

dentro de la plenitud vuelve a introducir en el duque-robot todos los sentimientos negativos. Son, simplemente, de segundo grado: desea desear, sufre de no sufrir; mediante ello alcanzamos el nivel de la reflexión. El alma será una desdicha inmediata y espontánea en Djalioh; en Arthur se ve reflexionada. En realidad, pese a las influencias, pese a un romanticismo de pacotilla y una irritante tendencia a la hipérbole, *Rêve d'enfer* es una obra rica y profunda, una obra que debe su interés a estos dos caracteres, opuestos en todas partes, pero aquí complementarios: es el dictado de un onirismo apenas dirigido, que en un primer momento no sabe a dónde va, y el primer afloramiento de Gustave a la conciencia reflexiva. Es, en efecto, el sueño —sueño de infierno— que, por sus sinuosidades y su aparente inarticulación, pero al mismo tiempo por no sé qué admonición, plantea a Gustave las preguntas a las que éste intenta responder, no con la construcción de un nuevo mito, sino con la tentativa de reflexionar sobre su pesadilla. No entendamos por ello que la reflexión lo despierta: se reflexiona en sueños. En este nivel, que ya no es ético, sino ontológico, la imposible nada obsesiona la plenitud del ser. El origen de esta significación infraestructural ya lo hemos adivinado; es la imposibilidad de decir no, vivida por Gustave como la insostenible plenitud de un agente constituido pasivo. Almaroës, el rey de la Praxis, no hace otra cosa, en verdad, que obedecer al artesano que lo ha fabricado: le está prohibido sublevarse contra su condición. Y esta sublevación prohibida —por lo tanto, inconcebible, indecible, ahogada en la docilidad, y no obstante indestructible, puesto que es producida por el ser como su imposible deseo de abolición— es el alma del esclavo, la espiritualidad de la materia.

Eso es, pues, lo que Arthur cree manifestar con el aspecto físico que se da a sí mismo: no la eterna juventud de la materia y del entendimiento, sino la vejez eterna de una desolación que no se atreve a decir su nombre y que no es otra cosa que el alma. El texto es claro: el duque no sufre ninguna privación terrenal, ya que no tiene deseos. Maldice su existencia en su totalidad. La ablación del órgano espiritual tiene los mismos efectos que la de la próstata: la senescencia de todos los tejidos. En cuanto al espanto que provoca el monstruo infernal, en cuanto al olor a sangre recién bebida que escapa de su boca, uno y otro están especialmente destinados por Almaroës y, a través de él, por el autor, a mostrar que el espíritu perfecto conoce todos los lujos negros, hasta el odio.

Mostrándole el mar al Demonio: "He ahí lo que amo —dice—, o mejor dicho lo que odio menos". Lo que odia más: Dios. "Ha pasado siglos maldiciéndolo" y a veces sueña con aniquilar toda la creación. Cómo, ¿acaso el odio no es una pasión? Sí, justamente, y en el caso de Almaroës no es más que eso. En la realidad, por el contrario, este complejo sentimiento sólo encuentra consistencia en la vigilancia que lo acompaña y en las pacientes maquinaciones que, surgidas de él, lo transforman en voluntad de hacer daño y le dan el estatuto objetivo de una empresa. Un odio que no se supere en un acto que lo afirme no es más que un sueño de odio. Digamos que es el contenido fantasmático del alma virtual que obsesiona a la materia; magnífica y pueril visión metafísica de un niño desdichado, Almaroës es el universo, la pasividad material que Dios extrajo de la nada y esculpió para su gloria y que sufre a la vez las leyes inflexibles del Creador y el odio impotente que Él le consagra, trama secreta de su ser. En el caso de Gustave es, engendradora y disimulada por el tedio, una maldad secreta e ineficaz que más adelante tendremos que describir con el nombre de resentimiento.

Con todo, el principio espiritual ha sido la primera creación —muy arcaica y abandonada de mucho tiempo atrás— del Demiurgo: antes de Almaroës había hecho a los hombres; antes de los hombres, a los ángeles; almas puras, es decir, privadas de cuerpo: uno de ellos se torció: es el Maligno. El propósito de Flaubert consiste en oponer, en un duelo sin cuartel, el cuerpo sin alma al alma sin cuerpo. Satán, rey de las almas terrenales, se ha convencido, para su desgracia, de que el duque de hierro es un hombre y de que una de sus súbditas se ha escondido dentro de esa máquina de calcular: quiere arrancarla de allí y arrojarla al infierno; se empecina, no obstante complacientes desmentidos; se prodiga sin reparo alguno, secuestra a la muchacha más linda del mundo, la hace enloquecer por Arthur y la arroja a los pies del robot para tentar a éste, aunque sin resultado apreciable, como se habrá descontado. Desesperado por su fracaso, sufre mil muertes, rechina los dientes, grita, llora y no tiene otro consuelo que condenar, de paso, a la pobre enamorada: "No, no, tú no tienes alma; me he engañado, pero me apoderaré de ella". Poco después se produce la trifulca: el Diablo pierde la cabeza y quiere meterse dentro de Arthur: "Aquellos dos principios incoherentes pelean cara a cara ... había que ver luchar al alma con el cuerpo". El resultado del combate no es dudoso: el duque envía a Sa-

tán a la lona, limpiamente, y se va a otra parte a arrastrar su spleen y su desinterés.

Se siente la tentación de tomar esta confrontación por un simple ejercicio de retórica: "Opondréis la miseria del alma sin cuerpo a la letárgica indiferencia del cuerpo sin alma, y concluiréis insistiendo en la necesidad de unirlos". Nada de ello, justamente. Ante todo, porque esa unión —segundo intento del Creador— dio origen al hombre, quien se mostró, como se sabe, muy inferior a lo que se esperaba de él. Este segundo fracaso está representado en la novela: la pura Julietta pasa, como hará Mazza, de un casto sueño al infierno del amor y termina condenada. Y luego, cuando los dos monstruos llegan al pugilato, Gustave se aparta un poco para hacerlos lugar y medita: "Qué grandes y sublimes eran aquellos dos seres que reunidos, juntos, habrían hecho un Dios: el espíritu del mal y la fuerza del poder". La unión es, pues, considerada, pero no suprimirá, suponiendo que pueda llevarse a cabo, ni la desdicha ni la maldad. Sin duda ambos contendores están por igual frustrados, y veremos a Satán quejarse amargamente de no tener cuerpo. Pero también advertiremos que no es esa frustración la causa de su desdicha: si tuviera la posibilidad de insertarse en un organismo, entonces, lejos de suavizarse, tendría la áspera y criminal alegría de unir el Mal físico al Mal espiritual. ¿Un Dios nacido de la unión de la fuerza bruta con la maldad? Dios nos libre de semejante Dios: no tendría otra finalidad que la de hacer saltar el mundo. Por lo demás, como hemos visto, Almaroës no está desprovisto de cierta especie de alma. A la inversa, Satán posee algunos poderes físicos más eficaces que lo que él dice. Debido a esta razón —Flaubert insiste en ello—, ambos principios no son complementarios, sino "incoherentes". Conviene, pues, para comprender el sentido del conflicto que ha imaginado, estudiar a Satán, el Anima, como hemos hecho con Arthur, el Animus. Leamos.

"¿Qué tienes para hacer tu gloria y tu orgullo, el orgullo, esa esencia de los espíritus superiores? ¿Qué tienes? [repite el duque]. ¡Responde!

—Mi alma [dice el Demonio].

—¿Y cuántos minutos puedes contar en la eternidad durante los cuales esa alma te haya proporcionado felicidad?"

En este diálogo, Satán pretende enorgullecerse de tener un alma. Pero en otro momento confiesa que "no tengo más que el alma"; hasta las palabras mismas son impropias: el hombre

cristiano, ese compuesto, puede declarar que tiene un alma, tanto como que tiene un cuerpo, y en cada caso se ubica en el punto de vista de la totalidad heteróclita que es. Pero Satán, que "no puede asir ni tocar", por falta de órganos físicos, no es más que un alma, o mejor dicho ya que se trata de un mito deliberadamente elegido por su amplitud, es el Alma y nada más (pese a ciertos poderes que pronto descubriremos). En tales condiciones, ¿puede pretender que su alma "hace" su orgullo? No, sino que es su orgullo. O, mejor dicho, que el orgullo es su alma, que hace de ella su levadura. El tema del orgullo, que volveremos a encontrar en las autobiografías y los cuadernos, hace aquí su primera aparición explícita. Flaubert, más maligno o más profundo que el Maligno, le hace decir a Almaroës que el orgullo es la esencia de los espíritus superiores. Hemos leído bien: no "lo propio de los espíritus superiores", sino su esencia. En suma, el orgullo es quien produce los espíritus en su superioridad, es decir, en su ser mismo. Hemos hallado esta idea, pero más disimulada, en *Passion et vertu*. Mazza está loca de orgullo. Pero cabe señalar que no siempre lo ha estado: fue necesario que Ernest huyese de ella para que su desmedido infortunio provocara esa arrogancia que la lleva a despreciar al mundo. El orgullo, valor supremo, aparece cuando el sufrimiento es infinito; no es otra cosa que la conciencia incommovible y fija, a través del dolor vivido, de la capacidad de sufrir que ella misma supone. Desdicha y orgullo están en el origen del alma. Aquella crea la "llaga"; éste, al rechazar los remedios, explora su capacidad, o sea, la suma de desdicha que puede entrar en el alma. Por eso Satán, después de tan arrogante declaración, no deja de gemir y parecer, con ello, contradecirse permanentemente.

"No tengo más que el alma; el alma, soplo ardiente y estéril que se devora y se desgarr a sí mismo; ¡el alma! Pero nada puedo; no puedo más que rozar los besos, sentir, ver, y no puedo tocar, no puedo asir ... Ojalá fuese el fruto, el animal, el reptil ... sus deseos se cumplen, sus pasiones se ven calmadas. ¿Quieres un alma, Arthur? Un alma, pero ¿lo piensas bien? ¿Quieres ser como los hombres? ... enflaquecer de desesperación, caer de las ilusiones a la realidad? ¡Un alma! Pero ¿acaso deseas los gritos de estúpida desesperación, la locura, el idiotismo²⁰ ... Te rebajarás hasta la esperanza.

²⁰ El subrayado es mío.

Un alma: ¿quieres, pues, ser un hombre, poco más que un árbol y poco menos que un perro?"

Hay cierta incoherencia en estos lamentos: en la primera parte de su queja Satán denuncia la desgracia de "no tener más que un alma" y de carecer del lastre que representa el peso material del cuerpo; en la segunda parte —"¿Quieres ser como los hombres? ... enflaquecer de desesperación, caer de las ilusiones a la realidad?"— toma en todo caso al Anima por el principio absoluto del sufrimiento. Dirigiéndose a Almaroës, quien pretende ser íntegramente cuerpo, el Demonio intenta hacerle comprender que el robot, por perfecta que sea su organización material, se convertiría en hombre (poco más que árbol, poco menos que perro) por la simple inserción de Anima en alguna parte de su pesada masa. En cierto modo, uno y otro frustrado no tienen la misma concepción de este principio espiritual.

Para el duque es simplemente lo que falta a su perfección: la sensibilidad; para el Otro es, sea lo que fuere, un mal: en cuanto entra en composición con un cuerpo no hace más que atormentarlo; es un dolor que desea ser calmado. Entonces el desdichado, harto de sufrir, espera: nada más degradante que engañarse hasta el punto de confiar humildemente en un universo donde lo peor es siempre seguro. Así habrá de conocer la desilusión. La esperanza es su pecado. También su envilecimiento: tema byroniano: todo aquel que no maldice a Dios no merece vivir. La desesperación —respuesta del cosmos, ese triturador de esperanzas— es el regreso del hombre a su verdad. Pero éste no puede, según Gustave, permanecer en ella: tiene que morir o que volver a esperar. Sólo Satán es el Mal radical, porque es el Anima pura y sola, desprovista de dotación material y a sabiendas de que está para siempre y que la tan soñada muerte le está prohibida. Privada de la gravedad terrestre que le daría lastre, que absorbería un poco de su energía, aplacando la vivacidad de sus movimientos internos, se presenta a sí misma sin la menor opacidad. Pura conciencia reflexiva de un dolor infinito, extrae su orgullo de su desesperanza: no es ella quien va a dejar llevarse por ilusiones; hace ya mucho que su conocimiento de sí misma la ha convencido de que está condenada para toda la Eternidad.

¿Condenada a qué? ¿Y por qué delito? Se diría, a primera vista, que Satán simboliza el deseo infinito, siempre actuante y, falto de órganos, siempre frustrado: fijémonos cómo no deja

de reclamar un cuerpo: "¡Oh, si yo fuese un hombre! Si tuviese su ancho pecho y sus fuertes muslos ... por eso lo envidio, lo odio y estoy celoso de él: no puedo nada, no hago más que rozar los besos, sentir, ver, y no puedo tocar, no puedo asir: no tengo nada, nada; no tengo más que el alma. ¡Oh, cuántas veces me he arrastrado sobre los cadáveres de muchachas aún tibias y frescas! ¡Y cuántas he regresado desesperado y blasfemo!". El sentido retórico no es dudoso: el cuerpo sin alma no conoce el deseo, pero el alma sin cuerpo es un deseo que no puede saciarse. Para gozar hay que poseer, y para poseer hay que tomar. Pero la simetría parece, mirándola mejor, forzada. Sin la materia, ¿es sólo el goce quien se niega al deseo? ¿No es, de un modo más radical, el deseo mismo juntamente con la realidad? El alma no es una laguna inerte, como tampoco un vacío que se hunda en la nada. Flaubert tampoco la concibe como una sustancia espiritual, cosa que no podría hacer sin reconocerle alguna suficiencia. No: a sus ojos es una falla del ser, un tormento de la materialidad. Por esta razón la simboliza en Satán, cuya existencia parasitaria ha sido denunciada por los Padres de la Iglesia. El alma no tiene consistencia propia; es relativa al cuerpo, como la imagen a lo real, como el Mal al Bien. Es el deseo insaciable de Mazza, ausencia en su sexo del sexo de Ernest. Esta invisible fisura supone la unidad del Cosmos; si suprimimos la materia que ésta trabaja, queda un fantasma. Con mayor exactitud: un deseo imaginario. ¿Qué nos dice Satán? ¿Qué no puede tomar? Pero tomar es a la vez el acto y su fin, el deseo y el placer. Un hombre es con su ancho pecho, sus fuertes muslos, sus brazos, sus manos y su sexo que "toma" a una mujer; pero los mismos órganos dan al deseo su realidad. ¿Qué puede querer Satán cuando se arrastra sobre algunos cadáveres de muchachas? ¿Entrar en ellas, poseer el órgano que le proporcione, de manera inseparable, las ganas y la posibilidad? Así, la condenación de Anima recae sobre su esencia, que consiste en devorarse a sí mismo y perderse en las contradicciones. Es, desde luego, el infinito deseo, pero desvitalizado por una castración fundamental. Deseo idéntico a la insaciabilidad, porque está, en sí, helado de insuficiencia. El alma, es, pues, un imaginario, a menos que se adhiera a un cuerpo; es deseo de desear y, al no poder darle un cuerpo particular a su ansia, sueña con ser el deseo de todo. No hay duda alguna de que Flaubert no quiere hablar en este caso de lo "inarticulable", del que dirá en *Novembre*: "Vagamente

ansiaba yo algo espléndido, algo que no habría sabido expresar con palabra alguna ni precisar en mi pensamiento bajo ninguna forma...". Ansia "incesante", añadirá. Incesante desgarrón, quemante y estéril, sin nombre, cuya contradicción profunda consiste en negarse al afirmarse y cuyo sufrimiento no es más que la manifestación subjetiva de su inconsistencia ontológica. En tal caso, ¿diremos que también el sufrimiento es imaginario? ¿Por qué no? Al menos éste no tiene más realidad que la que tiene el deseo. Pronto veremos que disimula otras realidades que son muy reales.

¿Y por qué se lo castiga al ángel caído? ¿Por su sublevación? Es incapaz de rebelarse. Para decirlo todo de una vez, al término de nuestro análisis descubriremos que se lo ha castigado sin razón. Pero lo que es dable mostrar por ahora es que la víctima es también verdugo. Para comenzar, el Orgullo es para Gustave un sentimiento negro. La razón de ello estriba en que llega, como dice Genet, después. No tiene nada que ver con la tranquilidad que ciertos hombres deben a la certidumbre vivida de haber sido esperados desde antes de su nacimiento y haber sido, por lo tanto, incondicionalmente reconocidos y luego constituidos por el amor creador de una madre. Tan tranquilo desahogo, debido a una felicidad ingénita, es blanco. No es siquiera incompatible con la modestia. Tanto para Flaubert como para Genet, es todo lo contrario: el orgullo nace sobre ruinas; no es siquiera una compensación; es una actitud que nace de una ausencia (en el caso del Ladrón, la madre —desconocida— representa una laguna profunda y profundamente vivida) o de una indiferencia (las frías atenciones de Caroline no le proporcionaron a Gustave la sensación de haber venido al mundo para satisfacer un deseo, para responder a un llamado). Lejos de llenar un vacío esencial o de apartar de él la atención, el negro Orgullo es ese vacío mismo, consciente de sí y sostenedor de la superioridad radical de lo negativo sobre lo positivo, de la Nada sobre el Ser, de la privación sobre el goce. Es el Desterrado que desprecia desde lo alto de su destierro las miserables conductas de los integrados; es el Desconsolado que prefiere su frustración radical a los mediocres goces de sus congéneres, que se contentan con tan poco. En otros términos, el negro Orgullo nace en el corazón de quien pretende elegir la desdicha que se le impone. De ahí la ambivalencia de Gustave con respecto a su propio orgullo: éste lo arranca, de rebote, de muchas humillaciones, pero al mismo tiempo constituye su permanente tormento, pues-

to que, con el rechazo de las satisfacciones mediocres, ha preferido basarse en la ausencia de todo, es decir, literalmente, en nada, en una pobreza esencial y sufrida. Si no se tiene todo lo deseable, más vale no tener nada, no ser nada de nada. El sufrimiento demuestra que el alma era lo bastante amplia como para contener al mundo; sostenido, continuado, prueba que ésta hizo una ética de la frustración asumida. Pero qué vergüenza para esos orgullosos cuando tal o cual hombre de ingenio o tal o cual fatuo se jacta delante de ellos de sus ligeras ventajas: los hijos del Diablo no tendrán para oponerles otra cosa que su desamparo. Volveremos a este respecto; por ahora señalemos que para Satán, como el orgullo —elección del no-ser; por tanto, de la herida— y alma son lo mismo, esta actitud del espíritu se le presenta a la vez como el fundamento de una moral aristocrática y como el Mal radical: puesto que el negro Orgullo escoge al Mal que soporta, la consecuencia es un trastorno de los valores —los más altos son los más próximos al absoluto No-Ser—, lo cual equivale, no a suprimir la Etica, sino a basar la Etica en una tabla de antivalores. Sin duda el Mal es sufrido; el Otro se lo ha contagiado a Satán. Pero ya que el Orgullo no es más que la asunción de esta iniquidad, toda el alma se entenebrece, como si el fundamento de su existencia fuera la elección inteligible del Mal radical.

En rigor, todo se desprende de la primera opción: la maldad de Satán es sólo otro rostro del Mal asumido. En primer término, la envidia: nace de la comparación entre la penuria a la que Satán recurre, pero de la cual sufre, y las plenitudes menores (pequeños talentos, pequeños placeres) que desprecia en los demás sin poder impedirle pensar que son injustamente compartidas. A esto le sigue la crueldad: Satán es víctima del Mal absoluto cuyo verdadero autor es Dios; pero, al reivindicarlo en la rabia, ve en ello no sólo al Mal que hay que aguantar, sino también al Mal que hay que hacer. Sufriente, el alma hace sufrir; los sufrimientos y la crueldad de las almas humanas ponen un bálsamo sobre los dolores: “Cuando veo —dice Satán— que el alma de los hombres sufre como la mía, entonces siento un consuelo para mis dolores y una dicha para mi desesperanza”. Pero no olvidemos que el perjuicio del Demonio es fundamentalmente ético. La Gran Diablesa —Satán es mujer por los costados; observemos cómo “arrastra sus tetas sobre la arena”— reina sobre las almas, ejerce sobre sus súbditas una autoridad sagrada, de la que se vale para conducir las minuciosamente a su pérdida, para vengarse en ellas, en todas

ellas, de la desgracia que la consume, pero también para compartir ésta con ellas: el Maligno ha decidido implícitamente, desde su primera opción, generalizar el Mal, hacer de él la ley básica del orden espiritual que él rige.

Tal es, pues, el adversario que Gustave puede oponer a su duque: el No-Ser, la orgullosa Impotencia, el Sufrimiento, las pulsiones imaginarias del Gran Deseo, la voluptuosidad de dañar. Todas las almas se asarán. Todas, pero no todos los hombres: los hay que no poseen alma, como Almaroës: no hay infierno para Ernest. Ni para el señor Paul. Los condenados serán Mazza, Djalioh y la pobre Julietta, que no ha cometido más crimen que el de amar apasionadamente, por la influencia del Diablo, a un robot.

Ese intento del Maligno sobre la llaga secreta —esa nada— que se oculta en el fondo de los organismos y cuya única virtud consiste en desbordar el determinismo, no gracias al cambio del curso de las cosas, sino mediante la impugnación de éste por el sufrimiento, no puede ser prácticamente ejercido sin hallarse provisto de algunos medios. Como el alma es una grieta del cuerpo, se actúa sobre el cuerpo para actuar sobre ella, y ¿cómo modificar un sistema material sin estar al menos provisto de una materialidad embrionaria? Es lo que Dios y Gustave han concedido al Príncipe de las Tinieblas; señalemos, para comenzar, que ese Gran Funesto que proclama con enojo: “Sólo tengo poder sobre las almas”, si está en efecto privado del tacto y de órganos de aprehensión —manos, garfios, pinzas, poco importa—, reconoce, no obstante, que goza de una vista excelente. ¿Acaso Gustave considera la mirada como la menos material de las comunicaciones intersubjetivas? ¿O bien debemos recordar la confidencia de algunos años posteriores: “De niño me gustaba lo que se ve”? ¿Tal vez el Diablo se pareciera al hermoso niño desgarrado, un poco torpe, de movimientos envarados y a quien quizá los contactos le repugnaban como si fuesen una proximidad demasiado comprometedor, pero cuya mirada rebotaba sobre las olas y se perdía en el infinito? Su primera relación con Almaroës es, en efecto, la visión. ¿Y de qué modo comunicarse con la capacidad material si no mediante los sentidos? Dios, sin duda —arno calculador—, puede concebirlo y adivinar sus conductas sólo por el entendimiento; pero si Satán fuera capaz de ello, si supiera efectuar las sabias operaciones que el Ingeniero Supremo ha inventado para prever hasta el infinito las operaciones de su robot, entonces sabría que Almaroës no tiene

alma y que querer condenarlo es perder el tiempo. En rigor, Anima-Satán se sitúa en la extensión, frente a Animus-Arthur, y observa a éste desde afuera, como haría un científico, atendido y a la vez despistado por la compacta impenetrabilidad de ese organismo. No sería nada; pero el Maligno lleva en su bolsa más de una jugarreta de física recreativa: si disparamos contra él, esquivo la bala, la lleva a través del muro y la manda de vuelta, súbitamente, desde afuera y por una ventana cuyos vidrios rompe. Ahora quiere condenar a la pequeña Julietta: ¿de dónde proviene ese brazo que sale de Anima y que le permite "atraerla con una mano poderosa"? Después la lleva por los aires, como han hecho y harán, sin falta, todos los Satanes que Gustave ha concebido y concebirá, hasta el último San Antonio. Pero la muchacha, por diáfana que sea, pesa; por lo tanto es necesario que su raptor haga un milagro o que, sujeto también él a las leyes de la gravedad, esté en posesión de un par de alas y pueda desplegarlas cuando haya necesidad de ello. También los milagros, por lo demás, muestran que está en lucha directa con la naturaleza. Pero no se priva de hacerlos. Antes de trabarse en lucha, los dos monstruos se desafían, ¡como Moisés y los hechiceros de Egipto! "Satán —pregunta Arthur—, ¿puedes detener una ola? ¿Puedes petrificar una piedra con tus manos?" Y el triste Señor le responde: "Sí", sin comentarios. ¡Cómo! ¿Puede agenciarse manos más fuertes que tenazas para amasar un peñasco, como cualquier otro hace barro, y no puede tenerlas para ceñir el talle de una muchacha? ¿Será que Gustave deplora, si no su impotencia, al menos su frigidez? En todo caso, "esos seres sobrehumanos" se enfrentan. ¿Cómo? ¿Puede un alma hacer tomas de yudo? A fin de que el combate pueda llevarse a cabo, sea cual fuere su resultado, se necesita un contacto, esto es, cierta homogeneidad. Y si el duque electrónico gana, no es porque él, materia, se haya opuesto a una potencia espiritual, a la que de todos modos no habría podido asir ni siquiera concebir; es por haber opuesto a un adversario menos dotado la indestructible cohesión de sus partículas: ganó el mejor. Satán ve; es visible. Rapta a las doncellas con un brazo férreo, pero un brazo de acero puede hacerle morder el polvo; en una palabra, hay una materialidad de Anima que, lejos de aparecer como un dato primordial, se presenta como un producto, como una caparazón provisional que ésta secreta en caso de urgencia para afrontar —inercia manipulada— la resistencia pasiva de la materia exterior. El cuerpo de Satán es una superación de la Nada hacia el Ser, con el mismo derecho con que el animula vagula

de Almaroës es la imprevisible superación del Ser hacia la Nada.

No tenemos que vérmolas con dos principios incoherentes y separados, sino, en ambos casos, con Gustave íntegro, con Gustave que medita sobre lo que le parece que es su propia incoherencia. Este desdoblamiento de Gustave equivale a una doble y simultánea interpretación de su experiencia íntima. *Rêve d'enfer* es una sorprendente tentativa del adolescente por aplicar a su vida dos claves diferentes: en cada uno de ambos casos se muestra en su totalidad, suponiendo tan sólo que una de las partes que lo componen se halla más o menos atrofiada, y para terminar intenta, con motivo del duelo largamente preparado, mostrar su verdad dentro de una oposición de él mismo consigo mismo, íntegro.

Comparando los dos monstruos, comprobamos, en efecto, que no son tan diferentes: ambos han sido intencionalmente producidos. Y por un mismo padre. Adviértase la ausencia de madre: en las novelas que estudiamos, los hijos son engendrados, pero no paridos. Un varón despierta a Mazza de un sueño letárgico. Un varón decide la crua que producirá a Djalioh: la esclava negra, receptáculo indispensable, desaparece después del parto. En *La peste à Florence* el conflicto familiar es causa de la oposición entre el viejo Cosme y sus dos hijos: de la madre, ni palabra; sin duda el pater familias es viudo. Evidentemente, *Rêve d'enfer* se excusa, al hacer proceder directamente sus personajes del Creador, de recurrir a un vientre femenino. Sigue en pie el hecho de que los dos enemigos son hermanos, hijos del Hombre y no de la mujer: tal es acaso la razón que explica su frustración. Por lo demás, ¿es ésta en cada caso distinta en cuanto a índole y diferente en cuanto a sus respectivos efectos? El Diablo es desdichado; Almaroës también.

En el fondo, los hermanos enemigos sufren de la misma anorexia que vuelve inhumanos a ambos, a uno por la superioridad de su organización (pero sabemos que ésta disimula una debilidad fundamental: el Superman es subhombre en secreto), y al otro por la inferioridad de su dotación (pero sabemos que Satán, el subhombre, supera a los más grandiosos representantes de nuestra especie, es decir, a los más desdichados, por su inigualable capacidad de sufrir: la relación se invierte y el subhombre adquiere el derecho de reinar sobre las almas, es decir, sobre el sufrimiento de los hombres). ¿De dónde proviene, no obstante, su diferencia? ¿Por qué la desespera-

ción de Satán, en lugar de tefir su anorexia, se actualiza en permanencia como la determinación real de lo Imaginario? La razón de ello consiste en que esa desolación perpetua es una relación fija con una antiquísima catástrofe; es un alma que se define, dentro de su pureza de memoria, como la desconsolada rumia de un castigo original —haya o no haya estado precedido de un crimen—, del anatema que determinó su Caída. Almaroës-Gustave no ha caído; por esta razón, su alma sigue siendo virtual, y su odio a Dios parece una relación objetiva y práctica con el Ser Supremo. Gustave-Satán se vio, en una fecha protohistórica, arrancado del Paraíso y precipitado en los abismos; no deja de caer: esta relación histórica y pascaliana con un acontecimiento irreversible se halla en el origen de su subjetividad. Yo diría que esto es lo que hace de él un alma. Es un vínculo que tiene un pasado abolido y virulento a la vez; es también la razón de su anorexia: ¿cómo esta alma herida —podríamos llamarla Caída rememorada, pues no es más que eso—, atormentada por la humillación, por el resentimiento, por remordimientos y pesares, podría divertirse con las menudencias de nuestro mundo? ¿De dónde sacaría tiempo para desearlas? En verdad, la Gran Diablesa, socavada por su historicidad, está indisponible. Cuando envidia a los hombres, que pueden codiciar un cuerpo de mujer, lo que envidia es su disponibilidad, su permanente posibilidad de soslayar la Historia y vivir en presente. El Diablo pascaliano es el hermano mayor de Djalioh.

¿Diremos que Almaroës es el hermano mayor del señor Paul?

Es más complicado: el duque debería, como el autómatas de Vaucanson, representar el presente puro, aun cuando se admita que su confección ha estado presidida por un Entendimiento sobrehumano. Es tanto más necesario cuanto que, como lo hemos destacado, no ha residido en el Cielo: el Creador tomó unas cuantas muestras de minerales y lo constituyó con ellas en la tierra gracias a un Fiat soberano. A lo sumo, puede admitirse que en el instante de su aparición creyó poseer un alma y que ha conservado, como nos lo afirma Gustave, el atroz recuerdo de su desilusión. ¿Y entonces? ¡El Maligno no tiene nada que envidiarle! Satán le decía al duque, cuando lo felicitaba por ser pura materia: “¿Quieres un alma? ¿Quieres caer de las ilusiones a la realidad?”. Amarga ironía, debía de pensar el joven autor: si el alma se define por la caída (la palabra “caer” no está allí por casualidad), entonces, ¿qué es, pues, Almaroës, cuya vida íntegra se explica por una caída

original, por una decepción de la que no se ha repuesto? Pero Gustave va más lejos: llevado por su pluma, o para entreverar las cartas, llega en ciertos pasajes al extremo de asignarle al duque las reminiscencias platónicas que únicamente el Ángel caído puede encontrar en sí. Arthur nos confía que su nacimiento fue un derrumbe estrepitoso; antes de ver la luz conocía la voluptuosidad de las cosas increadas: "Recuerdo, en efecto, que hubo un instante en que todo pasaba detrás de mí y se evaporaba como un sueño. Trueco un estado de embriaguez y de felicidad por la vida y el tedio: poco a poco los sueños que creía hallar en la tierra desaparecieron como aquel sueño; el corazón se encogió". Por supuesto, Satán es quien nos hace tales confianzas: primeramente porque es ángel, porque tenía en los cielos su morada, y en seguida porque su castigo consiste en conservar el recuerdo de su residencia celestial de la que fue exiliado para siempre. Ahora bien, él no dice esta boca es mía al respecto, a no ser negativamente; diríase que tiene miedo de hablar de ello: ¿por qué? ¿Por qué Gustave, disfrazado de Almaroës, se permite hacer alusiones a los embotamientos de la edad de oro, los mismos que se prohíbe cuando se mete en la piel del Diablo? La razón es muy sencilla y nos llevará a adentrarnos aun más en las intenciones del autor: Arthur no es culpable de nada; Dios lo concibió, lo fabricó, lo malogró. O, mejor dicho, no: lo logró, ¡ay! El error estriba en la concepción misma. Quien tiene que rendir cuentas es el Todopoderoso. Almaroës, noble víctima del Creador, sacrificado a Su designio imbécil de perfeccionar Su vieja y ruinosa obra antes que abolirla y recomenzar desde cero o, mejor aún, de entrar con ella para siempre en la nada, se dirige contra su Señor, lo juzga y lo desafía de igual a igual, y el odio feroz que le dispensa no difiere en su objetividad de una legítima condenación pronunciada por un cuerpo constituido. El mártir tiene un dolor aristocrático; ese es su estoicismo: como nunca ha cometido una falta —¿y de qué modo habría podido cometerla, autómatas cuyos resortes y engranajes han sido combinados de tal modo por el Otro, que sólo pueden producir efectos previstos?—, no tiene nada que ocultar: a él, pues, le confía Gustave el cuidado de recordar los vagos éxtasis de su protohistoria; en boca del robot, una boca sin mácula ni reproche, esos recuerdos sonarán como una condenación del Padre. Traduzcamos: la edad de oro fue la de los arrobamientos y la Fe: bajo la influencia de la religiosidad materna, el pequeño creía tener un alma inmortal que algún día habría de reunirse en el Paraíso con sus

hermanos muertos. Pero en las familias patriarcales los varones pertenecen, a partir de cierta edad, al padre. Achille-Cléophas interviene, expone la ideología mecanicista, y las burbujas revientan: tal el cientificismo. Sólo se trata, claro está, de una metafísica aberrante, pero Gustave no puede dejar de creer en ella: sus antiguas esperanzas no dejan de perseguirlo, pero ya no ve en ellas otra cosa que fantasmas. Adviértase que Rêve d'enfer no niega que Arthur, el animal-máquina, sea perfecto en su género. Esto quiere decir que Gustave, sin poder convencerse de ello, no rebate la ideología paterna: sin duda es la verdad; tiene que serlo, puesto que el Padre lo dice. Pero no era una verdad buena para ser predicada. Gustave reacciona como un canceroso que no perdonase a sus allegados el hecho de haberle revelado su mal. El alma del muchacho era su ignorancia: el saber la disipa, y queda un producto azaroso —el cuerpo—, conglomerado de átomos rodeado de otros conglomerados. En las "autobiografías" el tema habrá de evolucionar: va a volverse impersonal y abstracto. Gustave presentará su desencanto como un efecto de su propia experiencia. Pero Rêve d'enfer es categórico: se denuncia a Dios Padre, símbolo transparente. Este es el responsable.

La diferencia profunda que separa a Arthur de Satán no reside, como hemos visto, ni en la verdadera índole de la frustración, ni en sus consecuencias. El Maligno es, por supuesto, malísimo; pero no vayamos a imaginar que Arthur es muy bueno. El primero dice: "Cuando veo que el alma de los hombres sufre como la mía ... es un consuelo para mi desesperanza". Y del segundo, escrito está: "Él, que había caído de tan alto ... le agradaba algo que hubiese caído ... él, que estaba desilusionado, quería ruinas ... [él, que] había hallado la nada en la eternidad, quería la destrucción en el tiempo". Reconozco que en este texto se trata, sobre todo, de castillos ruinosos y que es menos grave sentir placer a la vista de una piedra caída que a la de una "mujer que cae". No es impedimento para que el motivado amor de un indestructible por la "destrucción en el tiempo" deje de inquietar: también al hombre se lo destruye en el tiempo. ¿Quién sabe si a Almaroës no se le ocurrirá, un día cualquiera de tedio, tomar a un representante de la especie y acelerar su deterioro? De todas maneras conserva, a lo largo de toda la nouvelle, una indiferencia teñida de hostilidad hacia los seres inferiores cuyo aspecto físico ha adquirido. No: si Satán difiere de Arthur quiere decir que el Ángel caído es culpable. Almaroës ha

caído de muy alto: el pecado incumbe a Dios. Si a Satán se lo ha precipitado del Cielo, el pecado incumbe a él mismo, como todo el mundo sabe. No significa que haya sido castigado por su maldad; ésta, ya lo hemos visto, viene después; es el Orgullo o el Mal asumido. ¿Se ha rebelado, así pues, como lo quiere la leyenda? Flaubert no dice palabra al respecto, pero resulta poco verosímil que haya imaginado una insurrección de ángeles; la rebelión no es su lado fuerte. No: el Diablo es el Diablo porque ha sido castigado, eso es todo. La culpabilidad está en su esencia: vemos que no hay de qué jactarse.

De modo que el pobre Demonio no se jacta: apenas ha afirmado su orgullo, tan solicitado por el duque de hierro, cuando ya se deshace en lamentos. Ni qué decir que alimenta contra su Creador un fuerte resentimiento, y el hecho es que Dios no sale inmaculado de toda esta historia: si es omnisciente, entonces ha conocido el pecado y el castigo antes de extraer de la Nada al ángel malo. Pero cuando Almaroës desafía insolentemente al Demiurgo, Satán, criatura artera, tímida, respetuosa, alimenta contra el Padre Eterno un odio furtivo, aplastado por una involuntaria admiración; hasta le sucede suplicar al Autor despiadado ante sus males: ¿no se diría que el Maldito sufre de un incurable amor por su verdugo? La verdad es que su culpabilidad, quienquiera que sea su responsable, le causa vergüenza: su odio infinito no alcanza a fortalecerse; mejor dicho, se vuelve contra él, autopunitivo, y lo hace masoquista. Veámoslo, después de la gran zorra que le inflige Almaroës, humilde, gozoso con su derrota, casi entregado: "Cuando hubo saboreado largo rato el estertor que se escapaba de su pecho, cuando hubo contado los suspiros de agonía que no podía retener y que le partían el corazón, cuando, en fin, repuesto de su cruel derrota, Satán levantó su desfalleciente cabeza hacia su vencedor, todavía halló esa mirada de autómatas frío e impasible que parecía reír en su desdén".

Es concebible que en tales condiciones el Maldito no desee insistir en el pasado; piensa incesantemente en sus años de felicidad, y los rumia. Si nada dice al respecto, es porque su desgracia le desgarró el corazón. La humillación lo sofoca: se siente condenado por insuficiencia de ser. Como que lo dice sin descanso: ¡no tengo más que el alma! ¡No tengo más que el alma! Y desde luego esto quiere decir: no tengo cuerpo. Pero también: me falta la inteligencia; por eso no he sabido agradecer. ¿O tal vez por mi apatía? ¿La ausencia de cuerpo no

vendrá a ser también un símbolo de la pasividad de Gustave? No hay dotación, no hay herramientas: la praxis es imposible. En resumen, no ha hecho nada —y con motivo— que pueda disgustar a Dios; si disgusta, es por el ser que Dios le ha dado: ser desagradable si los hay. Satán se ve forzado a reconocerlo; como Dios es el punto de vista de lo absoluto, si él, Satán, le repugna, es porque es absolutamente repugnante. De modo, pues, que el argumento —válido— que esgrime contra su creador (¿por qué me hiciste de tal manera que debo decepcionarte?) queda debilitado por el hecho de que el ser es relación no sólo con Dios, sino también consigo mismo en Dios; y puesto que él es monstruo, su relación consigo es inmediatamente el asco. ¡Está claro! Cuando la imperfección se halla a tal nivel de profundidad, hay que vivirla o, como tan bien se dice ahora, hay que hacérsela: lo concreto y lo inmediato deben realizarse y sufrirse en el horror. Después de esta alucinante operación —que se llama, lisa y llanamente, lo vivido—, toda tentativa de echarle la responsabilidad al Creador sólo puede ser, aunque justificada, un esfuerzo discursivo, abstracto y secundario. En rigor, se queja ante Dios de su ser-objeto, pero lo que encuentra en una continua intuición es su existencia misma; cuando Flaubert dice, mucho tiempo después: “¡No me siento libre!”, querrá dar a entender que sufre el ser que un Demiurgo abismado le dio. Sea. Pero la manera de sufrir a este ser —y ni el agente más pasivo puede escapar a ello— es verlo llegar a uno como si —irresponsable del conjunto y de la creación *ex nihilo*— lo produjésemos de manera continua y pormenorizada, con la gracia de Dios para sostenerlo y conservarle su gusto amargo o insípido. En una palabra, el Diablo, sujeto puro, pero muy poco individuado, “existe”, su asco de sí y —para conservar en los términos el cosismo católico de Gustave— define su ser-objeto (concebido como lo que le han hecho ser, pero también como lo que lo rehúye, lo que sólo aparece a los ojos del Todopoderoso) a partir de lo que le resulta accesible, a partir de su ser-sujeto. Satán, transcendencia, sitúa en el origen de sus desgracias a su Ser-para-el-Otro, es decir, a su Ser-Otro, imperceptible culpabilidad objetiva. Pues ese Dios al que el Príncipe de las Tinieblas intenta condenar (“¿Por qué me has hecho monstruo?”) no corre riesgo alguno de olvidar que Él es príncipe con absoluta plenitud y en toda la regla, ¡que es, en suma, lo Verdadero, lo Real, el Bien! Si el Demonio fue moldeado para condenárselo, para que sintiera en el desorden de su alma una vergüenza sin fin, es

porque tal disonancia era necesaria para la armonía universal. Sarnoso, pero vencido de antemano, se diría que se siente víctima de una justa injusticia; cuando se le da por protestar contra el Mal que se le ha causado, ya ha advertido que éste no es otra cosa que el Bien y que nada tiene que oponer a la adorable decisión que se lo dio, por la razón de que el Ser necesita, en el centro mismo de su luminosidad, una porción de noche y porque esta parte oscura —el Mal absoluto, pero localizado, reducido a la impotencia— es él, víctima y culpable.

¿Qué hacer en tal caso si no desear despiadada y orgullosamente, para todos, el no-ser, el desorden, el vicio y la infelicidad? Si su reino es el Mal, el Maligno no tiene otra ambición que la de extenderlo. ¿Condenar al Bien? Imposible. Pero se puede intentar debilitarlo y socavarlo. Este Diablo maníaco y lacrimoso tiene el campo libre: Dios deja en sus manos las almas. Su poder sobre éstas es absoluto. Miremos a la pobre Julietta: apenas se muestra y ya quiere huir; en vano: "No pudo levantarse ... siguió esforzándose, pero nada pudo permitirle hacer un movimiento; su férrea voluntad se hacía añicos frente a la fascinación de aquel hombre y su poder mágico". El Diablo sabe inspirarle amor. Desgraciadamente para la pobre alma, el Demonio sólo usa su poder magnético para fascinarla con Almaroës, cosa que, como se descuenta, a éste le importa un bledo. En resumen, el triste Señor ama las almas y podría hacerse amar por ellas, pero no se preocupa: lo único que desea es perderlas. Extraña y solitaria pasión: rechazar, romper, destruir, rehusar la comunicación, la reciprocidad. Nada más ortodoxo, por supuesto: el Mal es tan riguroso como el Bien; si uno se pone a su servicio, sólo a él se puede querer. La mala voluntad, tan incondicional como la buena, tiene por finalidad única llevar a cabo lo peor. Por lo tanto, los deseos y el amor son sólo medios: Satán lloriquea, pero se ve llevado, le guste o no, por su despiadada empresa. Que no se nos venga a decir, entonces, que tiene tiempo para alimentar otras pasiones: no hay hobby para el Diablo. En otros términos, aun cuando en su imperio sea todopoderoso, aun cuando pueda, ya que no amar, al menos imaginar que ama y hacerse amar de veras, disfrutar de la inmensa adoración de las almas, la negatividad triunfa: quiere el Mal como Arthur quiere la Nada, y no tiene más que un solo deseo verdadero: universalizar la Desdicha y el Pecado. Para que su empresa jamás lo desvíe, para que no se conceda un des-

causo, para que busque de una manera inflexible, a cada latido de su corazón, hacer el mayor Mal posible, causarse el daño mayor, es necesario el divino concurso de su gracioso Amo; es necesario que una gracia eficaz sostenga su impotencia; es necesario, en resumen, que sea obediente. Lo es, en efecto, y no lo ignora: cuando se encarniza, en contra del orden providencial, en la realización del desorden, no hace más que obedecer a su naturaleza, es decir, conformarse a la esencia que Dios le dio. En este sentido, no es siquiera el dueño de su empresa; al contrario, ésta lo posee y lo manipula de una manera despiadada. Cuando va "de mal en peor", se limita a cumplir con la misión que el Todopoderoso, en su bondad infinita, le ha asignado: ejecutar obras bajas. Cuando asume su perjuicio y lo exagera se conforma a los designios del Altísimo: al hacer del Mal su finalidad única, un objetivo deliberadamente considerado, libera al Creador de sus responsabilidades.

Traduzcamos. Satán es también —lo es sobre todo— Gustave, ese hijo menor frustrado que por aquella época se complace en decir que es malo. ¿Qué debemos entender? Esto: sólo puedo amar aquello que sea explícitamente para la desdicha de aquellos a quienes amo. Pues Satán ama a las almas, sus súbditas: ¿qué no daría por tomar la de Almaroës, en la medida en que cree que el robot posee alma? Pero las ama para perderlas y extrae su agria felicidad de su desdicha eterna. Así soy: el orgullo y la envidia me hacen desearles mil muertes a cada instante a todos los miembros de mi familia. Me complazco en imaginar escenas macabras. Es cierto que no causo mayor daño. Por lo menos en apariencia. En rigor, mis ejercicios espirituales tienen, a mis ojos, la misión de mágicos encantamientos: sin manos, sin brazos —puesto que me está vedada la acción—, los infortunios imaginarios con que abrumo a mis prójimos poseen una influencia directa y maléfica. No es lo que dice en *Rêve d'enfer*; es lo que quiere decir. Una carta de 1853 ²¹ lo confirma: "El hombre que nunca entró en un prostíbulo debe de sentir miedo del hospital. Son poesías de una misma especie. No ve la densidad moral que hay en ciertas fealdades. ... Esas bellas exposiciones de la miseria humana ... tienen algo tan crudo, que suscitan en el espíritu apetitos de caníbal. Se precipta sobre ellas para devorarlas, para asimilárselas. ¡Cuántos ensueños me han acompañado a

²¹ 7-8 de julio del 53, Croisset. A Louise Colet.

menudo al quedarme en la cama de alguna puta, mirando los rasgones de su colcha! ¡Qué de dramas feroces he construido en la Morgue, a donde en otros tiempos rabiaba por ir, etcétera! Creo, por lo demás, que en ese sitio poseo una particular facultad de percepción; en materia de cosas malsanas, yo me conozco. Tú sabes la influencia que tengo sobre los locos y las singulares aventuras que me han ocurrido. Tengo la curiosidad de saber si he conservado mi poder... La locura y la lujuria son dos cosas que he sondeado tanto, que jamás seré (espero) un enajenado ni un Sade. Pero me ha embromado el hecho; lo cierto es que mi enfermedad de los nervios ha sido la espuma de esas picardías intelectuales".

Inclinación hacia lo "malsano", deliberadamente cultivada, "picardías intelectuales" que la voluntad repite de manera sistemática, "canibalismo" del espíritu promovido por la "densidad moral" de las fealdades y de la miseria, ensueños dirigidos hacia la prostitución, la enfermedad y la muerte: he ahí la imaginación del Mal, concebida como empresa. Adviértase la sorprendente asimilación de la lujuria y el sadismo: "he sondeado tanto la lujuria (con la imaginación: picardías intelectuales y, sin ninguna duda, masturbaciones), que no corro el riesgo de convertirme en un Sade". Los ensueños sexuales del adolescente simbolizan con toda exactitud juntamente con los amores platónicos de Satán: amar las almas es perderlas; gozar de un hermoso cuerpo es hacerlo sufrir. Y Gustave le da a entender a Louise, sobre todo, que esos ejercicios tenían una función protectora: se desvivía en ensueños malignos; en ellos agotaba su resentimiento; rozando por propia decisión la locura, evitaba caer de verdad en ella. Sin embargo, esa permanente exasperación le ha trastornado, añade, los nervios. En una palabra, la rabia lo obsesiona; intenta saciarla mediante una imaginaria maldad, una maldad que se extiende a toda la especie y no le hace daño a nadie. Tal el alma, tal el Diablo: ni la sombra de un deseo sexual. La memoria de una antigua frustración y unas renovadas vergüenzas alimentan las ganas de morder, de arañar, de agarrar, de matar, un sadismo que se satisface con unos "sueños de infierno" que lo espantan; la conciencia de su culpabilidad —causa original de su caída— ya no lo abandona, exaltando, en cambio, un masoquismo que se pone de manifiesto en todos sus cuentos y que, más radical que el del Marqués, siempre construye sus intrigas de manera que el criminal sea el Justo y tenga razón, mientras que más

profundamente, la inocente víctima es culpable y los inicuos tormentos que se le infligen son un castigo merecido. Hemos visto, no obstante, que el otro Gustave, el duque de hierro, puede levantar alto la frente y mirar a su Padre a los ojos. Hay que reconocer que también él juega a perder, puesto que comienza por aceptar la desconsolante filosofía que se le administra. El Padre es justo cuando castiga al Diablo; cuando desencanta a Almaroës, es verdadero. ¿Verdadero? No del todo, sin embargo: quiso privar de alma a su criatura y no se dio cuenta de que el alma no era otra cosa que la privación misma. De manera especial, Arthur es un monstruo sin mácula, y su buen Amo no puede negar sus responsabilidades, aunque esa inmensa plenitud del ser que es la materialidad cósmica sólo haga lugar a una negatividad fantasmal, a un sueño de frustración. ¿De dónde proviene el hecho de que las dos encarnaciones de Flaubert sean, desde este punto de vista, tan diferentes? ¿De dónde que éste haya narrado su historia íntegra, desde el nacimiento hasta la Caída, dos veces en el mismo cuento, la primera para declamar su inocencia y la segunda para buscar un culpable? Por una parte Gustave es una sabia turbamulta de átomos "estúpidos"; se le ha dado la energía material, el instante y la eternidad. Si su verdadera existencia rebasa un poco el Plan Inicial, si posee un alma fantasmal, si tiene recuerdos, si en él la materia se ve obsesionada por la memoria, la culpa de todo ello no es, por cierto, de su Progenitor. Por otra parte lo vemos provisto de una historia por un instante fulmínea, irreversible, inolvidable: la Caída. Gracias a la historicidad esquivada el concepto: su alma es una memoria íntegramente movilizadora por la rumia de un incidente de familia y por la áspera conciencia de una falta de la que es responsable sin haberla jamás cometido. Historicidad, a-temporalidad del instante mecanicista: dos polos, dos interpretaciones "incoherentes" de la misma existencia. Entonces es necesario, se dirá, que Gustave escoja una u otra. No es así. Gustave está tan lejos de escoger, que pone a ambas interpretaciones en relación dentro de un mismo relato y muestra a cada una de ellas con los rasgos de un personaje en lucha con el otro. ¿Luego? ¿Culpable o no culpable? ¿Qué decide Gustave?

Nada. El "cuento fantástico" no tiene conclusión: Satán, ni qué decir tiene, no puede nada contra Almaroës, ¿pero qué puede Almaroës contra Satán? El pescador de almas pescará la de Julietta con el ojo triste de su antiguo adversario, después de

lo cual retomará sus jeremiadas. No obstante, el autómatas retomará sus trabajos de alquimia y sus paseos solitarios: si hacemos a un lado la muerte y condenación de una chiquilla, no ha pasado nada. Mejor aún: nada podía pasar. A la luz de los relatos posteriores, sin embargo, es dable interpretar éste, buscarle un sentido a la indecisión de Gustave. Es cierto, efectivamente, que Flaubert se puso de manera simultánea en dos personajes porque no le parecía posible pintarse en uno solo. Hasta me parece probable que Satán fue introducido ya iniciado el camino, cuando Almaroës pareció incapaz de encarnar a todo Gustave, particularmente su resentimiento y su culpabilidad. Aquí nos encontramos, pues, con un doblete típico: el autor es íntegramente el personaje e íntegramente el doble que se engendra a partir del primero. Esta estructura dual del relato es característica de una alienación profunda: el autor, habitado por el Otro, intenta resistirse a la división interna que lo amenaza, restableciendo en sus escritos una vinculación unitaria entre su Ego y su Alter Ego. Ahora bien, considerando *Quidquid volueris* y *Passion et vertu*, reparamos en que el doblete queda desdoblado; en otros términos, las parejas "Djalioh-Paul" y "Mazza-Ernest" están constituidas por personajes de los cuales solamente uno representa al autor.

Pese a ello, el señor Paul corresponde a Arthur tanto como Djalioh a Satán. ¿No es una "maravilla de la civilización"? Con seguridad, se lo ha privado de alma: cuando el antropopiteco viola y destroza a su mujer casi ante sus ojos, él conserva la misma tranquilidad que Almaroës cuando Satán hunde su pata ganchuda en la garganta de Julietta. Pero, se trata de un sabio: explora el mundo y reproduce, gracias a una experiencia genial, al intermediario —tan útil a la ciencia— entre lo simiesco y lo humano. Saber y praxis, perfecta insensibilidad: son las principales características de Almaroës. Sin embargo, el señor Paul —compuesto híbrido de Achille-Cléophas, Achille y los petimetres parisienses que cenan en el Tortoni— ya nada en común tiene con Gustave, a no ser la cómica experiencia que ha hecho de aquél el Progenitor de éste. ¿Por qué razón se niega Gustave a reconocerse en esa perla de cultivo? No lo dice, pero es evidente: el señor Paul no tiene alma, pero no sufre por ello. Muy por el contrario, esa ausencia alivia su vida: lejos de impedirle desear los bienes de este mundo, le permite, por el contrario, las alegrías de la vanidad. El creador de Djalioh es una inteligencia eminente; las "relaciones lógicas" se encuentran en él fuertemente afianzadas; en caso necesario, sabe actuar. Sin embargo, no es más que un robot.

Al escribir *Rêve d'enfer* Gustave entrevió, sobre todo, una concepción profunda del saber, aunque carente de verdad, que sólo podía revelarse a un niño perdido, a un niño pasivo y que considera la Ciencia desde afuera: si el ser es sólo materia; si leyes rigurosas rigen la materialidad del cosmos de manera tal que toda cosa tiene su razón suficiente fuera de sí misma, en algún factor asimismo condicionado desde el exterior; si las concreciones singulares de la materialidad no son distintas para los hombres; si en éstos el saber aparece cuando el determinismo psicológico se encuentra, por casualidad, secundando la necesidad lógica, y si el saber no es otra cosa que la ley natural misma, tal como el concurso del determinismo y la necesidad le permite plantearse para sí a través de la determinación de un cerebro, entonces el conocimiento es, como los demás hechos del universo, un producto riguroso de las leyes naturales y, en primer término, de las que, como la mecánica newtoniana, rigen desde afuera los sistemas en movimiento. La homogeneidad del conocimiento y lo conocido es entonces tal, que los presupuestos procedimientos del sabio se operan en él desde afuera por el conjunto de las secuencias naturales. En otros términos, la Ciencia no es una búsqueda autónoma de la verdad: en ella hay que ver a todo el Universo que se transforma dentro de un cerebro en representación de sí mismo. La inteligencia científica, lejos de ser una búsqueda, un deseo, un llamado, se confunde con el puro movimiento de la materia; si las circunstancias son de tal índole que toda adición extraña queda descartada por el encadenamiento de las determinaciones psíquicas, entonces los pensamientos del sabio —exteriores a sí mismos— no son nada más que el propio Universo que se realiza por las “relaciones lógicas” a través de un microcosmos al que los factores externos han hecho —por la sistemática represión del pathos y del instinto— estúpido y riguroso como la materia, esa materia con que se lo ha hecho. O, si se prefiere, si el monismo mecanicista es verdadero, entonces la ciencia no es en el hombre otra cosa que el puro movimiento de la materialidad, devuelta a ella misma por la supresión de todos los sueños. Esta concepción —que asimila las relaciones lógicas a las leyes de la naturaleza y que hace del saber, dentro de un monismo riguroso, el equivalente de la materialidad desnuda— le permite a Gustave, desde *Rêve d'enfer* asimilar el entendimiento sobrehumano de Arthur a la “estupidez” de la materia: hace poco, leyendo los párrafos que he citado, se lo ha podido tildar de inconsecuen-

te: nada más falso. Es lógico consigo mismo y, por añadidura, con el mecanismo paterno: si el conocimiento no se constituye a través de una superación sintética y práctica de lo conocible, la subjetividad del experimentador debe ser urgentemente eliminada a fin de permitir que las asociaciones empíricas y las relaciones lógicas se desarrollen como un trozo de materia regido por sus leyes propias en exterioridad. El ser y el conocimiento son idénticos. Pero por este lado fatalmente ocurre que se considere que la pura inteligencia —sistema material determinado por causas exteriores— es asimilable a la más basta tontería. Hemos de ver, en efecto, que ésta es ante todo la invasión del espíritu por el peso del lugar común. Pero ¿qué es más tonto? ¿Dejar entrar en uno los proverbios y las frases proverbiales, laboriosos indigestos de la sabiduría universal, o abandonarse a su propio peso, abandonar el espíritu a su pura materialidad y a las fuerzas físicas que producirán en él, mecánica y previsiblemente, el saber, es decir, la materia universal que se plantea para sí? Más adelante podremos comprender que Gustave considere a Homais un hombre inteligente —el único inteligente de la novela, además del doctor Larivière, fugitivamente entrevistado— y al mismo tiempo un perfecto idiota, digno equivalente del abate Bournisien: el cura se abandona a la bajeza material de las necesidades, pero Homais ha hecho de su cerebro una máquina de calcular. ¿Es posible escapar a este dilema: embrutecimiento por el cuerpo o embrutecimiento por la inteligencia? No. Mejor dicho, sí. Gracias a una sola salida: la insatisfacción. Sabemos bien que este movimiento negativo, esta ruptura, no puede encontrar su fuente en la plenitud del ser. Tampoco contamos con que pueda actuar sobre la materialidad a la que impugna por su simple sufrimiento: necesitaría pinzas reales para cambiar la realidad. Y tampoco salva: puesto que Achille-Cléophas ha dicho la verdad, la salvación no tiene sentido. Hace a nuestra valía. Eso es todo. Almaroës no es más simpático que Satán (ya veremos: nunca, excepto en dos casos, los personajes que encarnan a Gustave despiertan nuestra simpatía; él lo quiere así). Pero vale tanto como la reina de las almas: por sobre el poder indestructible y la obtusa inercia de su pensamiento, regido desde afuera —puro bloque de materialidad—, le nace un alma: una frágil desesperanza. ¿Qué es ésta? Una humilde denegación alusiva; ¿hay otra verdad? Cuesta creerlo: sería necesario que hubiese otro Demiurgo, aun más poderoso, que tomara al nuestro por tonto. O tal vez un efecto

sin causa: el efecto Flaubert. ¿Está la materia atravesada por una falla invisible debido tan sólo a que la plenitud del ser material no puede plantearse para sí sin una relación fundamental con alguna carencia? Nada se explica en *Rêve d'enfer*; Flaubert, sencillamente, dice: ese duque inmemorial y feroz soy yo. En rigor, no es completamente él: lo que por esa época distingue a Gustave no es por cierto su preeminencia en las ciencias exactas. Arthur es, en verdad, lo que Gustave teme pasar a ser. Ya se han producido las pláticas con el Padre, la paciente exposición de una filosofía que despoetiza al mundo al reducirlo a lo que es: he ahí al benjamín de la familia atomizado. La furia de Almaroës al descubrirse en su verdad de sistema material no hace más que traducir la justa indignación del joven autor. Y, además, éste ha soñado, sin duda, con su carrera: el Padre ha debido de elogiar ante él el oficio de sabio. Y Gustave ha sentido la fascinación del horror frente a semejante perspectiva: ser sabio es dar más fuerza a su propia materialidad. No es, pues, suficiente saberse molecular y condicionado hasta en sus menores opciones: sólo por las moléculas habría que tener interés y, despojándose de su sensibilidad, aplicarse a no ser más que una máquina de precisión producida por el ciego universo y condicionada por éste para fabricar saber, mejor dicho, para ser el saber, vale decir, el determinismo cósmico que se plantea para sí en su universalidad sobre la desaparición de toda singularidad. ¿Perdería Gustave su alma si fuese médico? Se inquieta por ello, y es uno de los sentidos de *Rêve d'enfer*. Acaso también las conversaciones filosóficas han suscitado, pese a su profundo resentimiento, algún calor por Achille-Cléophas, ese cirujano riguroso y, a los ojos de sus hijos, omnisciente, a quien su cientificismo no protegía contra una taciturnidad profunda, los arrebatos de cólera e, incluso, las crisis de llanto. En este caso habría que ver en Arthur, asimismo, el retrato embellecido del pater familias: no es más que un conglomerado de átomos, una máquina de hacer ciencia; lo sabe y lo dice con orgullo, y no obstante llora: ¿tendrá un alma? Es conveniente además recordar que por aquella época la filosofía cientificista del buen doctor Flaubert no desagradaba al cinismo de Alfred Le Poittevin. Sin ninguna duda, el doctor presentaba su mecanicismo sin patetismo: era así, y nada más. Y extraña una sola conclusión: la moral es un engaño, lo que no lo indisponía con sus allegados ni con sus clientes, puesto que era "virtuoso por compleción". Pero los jueves Alfred se entretenía en retomar esas mismas ideas: no correspondían del todo a

sus pensamientos, como hemos de ver, pero él las empleaba para alimentar con ellas durante unas cuantas horas, durante unos cuantos meses, su nihilismo activista. Su joven interlocutor salía horrorizado de las discusiones. El cientificismo insípido de Achille-Cléophas se convertía, en boca de Alfred, en una horrible negación de todo; Alfred le mostraba a Gustave "la Nada de la Eternidad". Debido a ello me siento inclinado a pensar que Gustave tuvo la intención, cuando creó la pareja "Almaroës-Satán", de destacar sus ligeras reservas de adolescente desdichado e inquieto respecto de las ejecuciones sumarias y universales que Le Poittevin realizaba todas las semanas con tanto brillo y vivacidad. Como si dijese: "Eres dueño de quitarme mis últimas razones de vivir; cuentas con las ideas, con la fuerza, con las relaciones lógicas. Yo, en cambio, no soy más que un niño frustrado: tus razones de desesperar son universales y alegres. No hay duda de que maldices a Dios, pero lo haces por haber Éste creado el mundo. Yo, en cambio, soy desdichado sin comprender, a causa de mi insoportable singularidad". Esta última conjetura puede tal vez explicar el hecho de que Flaubert —quien en los demás cuentos, *Passion et vertu* aparte, se pinta con colores bastante lamentables— haya adornado a Almaroës, su criatura y su encarnación, con tantas cualidades sobrehumanas: es también Alfred, ese Alfred al que ama, el Alfred que él querría ser, pero del cual piensa que nunca tendrá fuerzas para seguirlo hasta el final.

En una palabra, Almaroës parece ser Gustave el inorgánico tal como a sus propios ojos lo pintan el mecanicismo del Padre y el nihilismo de Alfred²², suscitando en el niño necesitado de Fe, porque su pasividad lo lleva a creer más que a conocer, un horror desencantado y fijo que no es otra cosa que su alma; es el mismo Gustave, fascinado por la gloria del cirujano jefe, asaltado una vez más por la tentación de seguir la carrera de éste y aterrorizado ante la idea de la pura exterioridad que el sabio debe retomar para dejar que se desarrolle en él el movimiento del exterior; y es nuevamente Gustave, adornándose en sueños con las cualidades terribles que admira en Alfred y compenetrándose, con ello, de su inferioridad (Alfred "tiene ideas", mientras que yo sólo puedo sentir), a la que reivindica, mediante un orgullo imprevisto, a título de lo

²² En caso de que estas referencias acerca de Le Poittevin parezcan oscuras y desprovistas de fundamento, me atengo al capítulo que trata de la relación entre ambos amigos.

que podríamos llamar su superioridad negativa. De resultados de ello, el robot sufriente de su automatismo presenta en sueños la imagen del padre salvado por su inquietud y el poder demoníaco del magnífico e inquietante amigo, cuya absoluta y suicida indolencia también puede simbolizarse con la anorexia de Arthur. Pero es cierto, asimismo, que ese personaje fantástico, en quien el autor quiso encerrar y embutir de manera mutua diversas variaciones posibles de su ser entre ambos extremos —el Padre y el amigo—, configura también para Flaubert su propia anorexia. Gustave no llega a compartir los fines humanos, no siente deseo alguno por los bienes de este mundo y debido a esta razón se siente, en su malestar, diferente de todos los demás, sin poder oponerles, en su soberbia, un Ego, que sería el mismo que es. Es Gustave, que degusta en Almaroës la insulsez y la falsa plenitud del ser; es Gustave, que se aburre hasta no poder más, sin otra compensación que la de sufrir, cada vez menos, los vagos éxtasis no previstos por su Creador; es Gustave, en fin, que se representa a sí mismo como un autómatas, esto es, como un cachorro de hombre engendrado y traído al mundo para cumplir, haga lo que hiciere, con un Destino prefabricado. Hoy autómatas, mañana antropopiteco: dos símbolos diferentes para designar de modo alusivo la misma llaga profunda.

Los esfuerzos para construir a Almaroës produjeron el efecto de incitar al autor a ponerle adjunto a Satán. El malestar del joven autor consiste en que no entra por completo en su personaje: ¿dónde pondrá su espanto frente a las paradojas de su amigo? ¿Dónde los abrumadores pesares que lo hacen arrojar a la cama, tan pronto inerte, muerto de desesperación, y tan pronto bramando, llorando, debatiéndose contra sus fantasmas, como un verdadero condenado? ¿Dónde la envidia, la sombría y celosa ambición que lo atenacean? ¿Dónde el infinito deseo nunca saciado? Bien puede Almaroës encarnar el estoicismo de Gustave y su anorexia. Pero no se da cuenta de su inmensa y bulímica alma, que querría comerse al universo. De modo especial, Gustave se considera una aventura singular, una historia: sabemos que a este respecto es un decidido pascaliano. Ahora bien, no obstante ciertas alusiones a un pasado de Almaroës —alusiones completamente inconsecuentes, como hemos visto—, le resulta imposible introducir en el instantaneísmo de la materialidad (tal como le es presentada ésta por la ideología mecanicista) la temporalización de un destino. Niño oraculario, su angustia es histórica en la me-

dida en que la Historia es, para él, profética. El tiempo de la profecía —“lo peor ha de llegar, es seguro; está llegando; cada instante es más insoportable que el anterior, lo cual permite prever la exquisita tortura que habrá de rematar en la abolición”—: eso es lo que necesita, y eso es lo que el sistema mecánico bautizado con el nombre de Arthur no puede darle. Es, si se quiere, un autómata prefabricado pero le falta el Destino, es decir, le falta una temporalidad basada en una memoria acumulativa. Debido a esta razón es probable que como hemos visto, él pueda, como un reloj, ser conocido por concepto.

En un sentido, el Diablo no tiene actualmente más historia que el duque, puesto que está condenado para toda la eternidad a la misma desgracia. Sin embargo, su historia se ha llevado a cabo: ha disfrutado del favor divino y luego lo ha perdido. Y el alma de Satán no es otra cosa que la permanente rumia de ese drama histórico, lo cual quiere decir que aquélla lo resucita a cada instante y que gracias a ella el misterio sagrado, la gloria de la caída, no deja de temporalizarse²³. Es a la vez el acontecimiento arquetípico al que se refieren todos los pensamientos del desventurado y, en el momento en que éste lo considera en su pasado, una repetición concreta, mediante el remordimiento y el resentimiento, del movimiento temporal que lo hizo disfrutar de los júbilos celestiales para en seguida privarlo de ellos para siempre. En otros términos, el recuerdo de la dicha perdida es él mismo en movimiento: Satán renueva su caída al pensar en ella; esto significa que Gracia y Desgracia son, dentro de su contradicción y de su unidad temporal, la permanente determinación del alma. Una caída que no tiene fin: esto no significa, en el presente caso, un hundimiento constantemente acelerado, sino el regreso indefinido del mismo hundimiento: la desesperación del Maldito no es un estado fijo, sino un proceso constantemente renovado (¡todo era tan hermoso, y yo me sentía tan feliz, tan arrogante! Segundo tiempo: ¿por qué fue necesario...? Etc., etc.). No significa que el Diablo pase sin interrupción de la esperanza a la desesperación —aun cuando algunas observaciones suyas dan a pensar que no está inmunizado (a diferencia de Almaroës) contra la tentación de la esperanza: “Dios se ha de apiadar y algún día seré perdonado”, con la reserva de reprocharse después, como una “bajeza”, el haber cedido a ella—,

²³ Lo renueva cada vez que se apodera de un alma.

sino que debe recomenzar, a cada latido de su corazón, la insoportable rememoración de las antiguas alegrías (ya envenenadas por el conocimiento de lo que las siguió), para ir de allí, avergonzado y rabioso, a la toma de conciencia de su

condenación.

En una palabra, Satán es una memoria pura, indisponible, empecinada en los antiguos agravios, en cuya contemplación se consume. Es también una interrogación sin respuesta; ya lo he dicho: el remordimiento y el resentimiento se disputan su corazón. Esto quiere decir que se pregunta de manera incesante, lleno de estupor: ¿de qué soy culpable? Ni por un instante Gustave-Satán alega inocencia: el pater familias nunca es condenado por completo, y jamás su sentencia es atribuida al capricho. De la misma manera, Gustave-Arthur nunca piensa en poner en duda la filosofía paterna. Pero así como le reprocha al cirujano jefe el hecho de haberle dicho la verdad —posición de debilidad: es partir vencido—, así también el Demonio, sin negar su falta, le reprocha a Dios el hecho de haberlo castigado. El Padre Eterno no recuerda haber amado a su Angel, no pensó, en nombre de ese amor, todavía tan vivaz la víspera, que podía perdonar; o bien, dando por admitido que todo pecado debe ser castigado, golpeó con excesiva dureza al culpable y lo abandonó, dejándole la vergüenza como heredad; la vergüenza y el terrible conocimiento de su insuficiencia de ser. Satán simboliza esa culpabilidad interrogativa y rencorosa; se le ha impuesto al joven autor porque le permitía exponer de modo alusivo sus lóbregas meditaciones sobre la Predestinación. Es una memoria que, cerrada como una ostra, sólo vive el presente para sentir en éste el pasado. Deplorable víctima de una justicia atroz y sagrada, quien lo ha castigado es, hablando con propiedad, la iniquidad del Dios de bondad. En otros términos, la recriminación sustrae el poder de gozar del presente. Sin embargo, Satán pretende ser, como hemos visto, presa de deseos infinitos e insaciables. Sólo que, nos dice, le faltan los órganos. Se jacta: en verdad, se reviste de deseos imaginarios porque desea desear. ¿Y por qué? Para arrancarse de las rumias que lo desgarran, de la empresa del pasado, de esa pasión retrospectiva que lo hace avanzar a reculones, fija la mirada en una infancia perdida para siempre. Para negar su anomalía —“ser como los demás”—, paladear las voluptuosidades presentes, ser en el mundo, ser actual. Más aún, para negar el estrecho y profundo círculo donde giran sus pasiones, para oponer a la argolla de su finitud —más pesada para él

que para ningún otro, puesto que él no es otra cosa que el recuerdo corrosivo de un acontecimiento arquetípico— la inmensa laguna del deseo irreal de Todo, es decir, del Infinito. Estas observaciones deberán hacérsenos presentes cuando estudiemos las estructuras imaginarias de lo vivido en el caso de Flaubert. Por ahora limitémonos a señalar que el adolescente acosado, moroso, feroz y miserable quiere tomarse la libertad —y la rehúye— de desear, de amar; en una palabra, de vivir. La familia lo asedia e invade; él no ve más que a ella, machaca sus agravios y no tiene otro recurso, si quiere tomarse un respiro, que soñar ampliamente contra el estrecho Destino que le preparan y al que ya profetiza.

De Rêve d'enfer a Quidquid volueris se efectúa un cambio en el espíritu de Flaubert: conserva la sensación de su inferioridad, pero sus remordimientos se atenúan en la exacta medida en que aumenta su resentimiento. El Progenitor pierde el aura sagrada que conservaba hasta en su iniquidad: de Dios, que era, se convierte en el señor Paul. El robot ya no tiene nada en común con Gustave. Djalióh, por su parte, es subhombre por falta de inteligencia: sin duda esto debe de ser, piensa Gustave, lo que a mi padre le ha disgustado en mí. Pero muy pronto pasa agresivamente al contrataque: 1º el pobre antropopiteco es "realmente inferior" en el terreno de la lógica. Pero la culpabilidad que atormentaba a Satán ha cedido su lugar en el monstruo a la inocencia: Gustave dice categóricamente a su padre: "Soy lo que hiciste de mí; eres el único responsable". 2º Dentro de la oposición entre la Lógica y la Sensibilidad, Flaubert destaca con toda claridad su disgusto por aquélla y su preferencia por ésta: pudo vacilar por un instante, pero ahora ya ha tomado su decisión: será poeta. No pretendo que haya habido una conversión, ni aun una decisión brusca y definitiva después de amplias oscilaciones; digamos simplemente que su conciencia de sí se ha profundizado, que ha reprimido su vergüenza, que sofoca los gritos de su culpable corazón y consolida su tabla de antivalores, el Alma y el Mal, lo Bello como elección de la Irrealidad. Y además ha puesto a punto su comedia del Infinito Deseo: se ha convencido de que forma parte de las grandes almas sedientas de Infinito; Satán se convierte en Djalióh, quien a su vez pasa a ser Mazza. Mazza la condenada, cuyas pasiones giran y giran y que también ella se ha empecinado en un pasado mágico que nunca volverá, pero su agrio lamento, en lugar de recaer sobre una infancia perdida, apunta intrépidamente a

las voluptuosidades que le proporcionaba Ernest. En *Passion et vertu* el alma sigue siendo memoria y frustración. Pero ha adquirido lo que le faltaba en *Rêve d'enfer*: la insaciabilidad del deseo. Ya hemos visto merced a qué ardid pudo Gustave conservar el vasto pesar de Todo y hacerlo representar por la precisa nostalgia que roe a un sexo de mujer: muy cristianamente se convenció de que, a través de cada parte de la Creación, uno desea íntegramente a ésta y, más allá de ella, al Creador. Así podrá gustosamente defender su anorexia, pretendiendo que el dulce amor que consagra a todo el Mundo es exclusivo de toda ansia particular (por ejemplo, Djalioh, antes de los celos —que representan su Caída—, consagra a Adèle un afecto luminoso y tranquilo, el mismo que siente por cualquier cosa del Cosmos), o magnificar sus deseos más singulares, si los tiene, declarando que éstos se dirigen a Dios —ausente, oculto o inexistente— a través de sus criaturas y que seguirán siendo, en su condición de tales, insatisfechos para siempre. El acento recae, pues, sobre lo subjetivo: Ernest, pálida copia del señor Paul, que a su vez es un Almaroës caído, no vale por sí un solo momento de queja; pero la Gran Diablesa Mazza sólo ama en él al Cosmos que lo ha producido. El pisaverde no es para ella otra cosa que un pretexto: el fuego que le come el vientre y que hace su grandeza proviene de ella, únicamente de ella.

En la época de *Rêve d'enfer* Gustave es más sincero y está más desamparado. Vacila entre Almaroës el anoréxico, y Satán, falsamente concupiscente. Creó al segundo porque sentía vergüenza de la apatía que seguramente se le reprochaba, e hizo triunfar al primero porque estaba orgulloso de él. Desde este punto de vista, la lucha de los dos monstruos presenta un gran interés. Desde luego que se inspira en el primer Fausto. Como, por lo demás, la idea central: la tentación, que aparece aquí por primera vez y que habrá de convertirse en uno de los temas esenciales de nuestro autor. No obstante, no se debe ver en ello nada más que una simple imitación sin originalidad. En *Rêve d'enfer* ambos protagonistas son encarnaciones de Gustave, y éste tiene, confusamente, mayor o menor conciencia de ello²⁴, de modo, pues, que el sabor parti-

²⁴ Más adelante tendremos que estudiar qué significa para el joven Gustave la encarnación, pero el lector ha comprendido desde luego que el adolescente, aún cuando permanentemente atormentado por los mismos problemas y afanado por escribir sólo para hallarles una solución, nunca tiene la intención deliberada de pintarse: los personajes que inventa y las situaciones en que ubica a éstos jamás son meros disfraces.

cular de este cuento fantástico consiste en que Gustave se tienta a sí mismo y fracasa en su intento, no por exceso, sino por carencia. Efectivamente, si descartamos la "condenación", que no es más que una hipérbole por entonces de moda —además, Almaroës ya está condenado, puesto que su Creador le ha hecho el obsequio de una desesperanza eterna—, sigue en pie el hecho de que un determinado hijo menor, vuelto malo por desgracias de familia, intenta despertar el deseo, en su forma más inmediata y profunda, en el hijo hastiado de un cirujano mecanicista, y no lo consigue.

Ya he dicho que no hay conclusión. Ahora sabemos por qué. El Demonio no puede tentar a Almaroës: para suscitar deseos en éste sería necesario que el tentador fuese capaz de experimentarlos; ahora bien, esto es imposible, por hallarse demasiado movilizado. Y, por lo demás, así estuviese en disponibilidad, no valdría la pena: Almaroës no se atribuye la suficiente importancia para tomar en serio sus deseos. ¿Qué le falta a *Rêve d'enfer*? La teoría del Gran Deseo, teoría que Gustave forjará luego, en la más completa insinceridad. ¿Cuál es su precio? La inquietud del autor, la casi sinceridad con que formula sus problemas sin darles solución. Yo soy dos, piensa. Y lo dice: me resulta imposible ser a la vez Satán y Almaroës, dos principios incoherentes. En rigor, como hemos visto, los dos monstruos no son tan diferentes: ambos están desesperados; por lo tanto, ambos tienen alma. Y ambos pueden actuar sobre la materia; por lo tanto, ambos tienen cuerpo. La incoherencia no puede considerarse como una irreductibilidad interna de sus respectivas naturalezas; proviene de afuera. El medio circundante produce tan pronto una y tan pronto otra: Gustave es Satan en familia y es Almaroës en sociedad y con respecto a los bienes de este mundo. Lo cual significa que es, en verdad, la unidad dialéctica de ambos: en rigor, y no obs-

ces del autor. O, si lo son, el adolescente no lo sabe de manera cabal y nunca lo ha querido: a menudo cree que la historia que inventa lo ha seducido por su riqueza o su patetismo. Todo depende del asunto, de la inspiración, del momento: a lo sumo una delgada película semitraslúcida lo separa de sus protagonistas; en otros casos, como el de la conciencia para Hegel, se proyecta, se objetiva, se aliena y no se reconoce en lo que no es sino su re-presentación exterior. Y es que el motivo profundo, pero implícito, de cada relato es el deseo de verse como Otro —vale decir, como lo ven los Otros—, por la razón de considerar su Ser-Otro como su verdad. Pero con ello, al producir a un Otro, esto es, a un extraño, dentro de la concepción misma, la intención fundamental se altera, y ese extraño se plantea para sí en una indescifrable opacidad.

tante lo que cree el joven autor, cuando se siente Almaroës no por ello deja de ser Satán en profundidad. La razón consiste en que la filosofía de su padre es sólo un factor secundario de su anorexia: el principal es su antiquísima desgracia. Por- que fue hecho Satán se ha convertido en Almaroës.

Por lo demás, estos dos principios fueron al menos una vez reunidos por el Creador. Entre su primera producción —el alma— y la última palabra de la creación —la máquina—, creó al hombre, ese ser compuesto. El joven autor, sistemático como se es a su edad, no se olvidó de introducir en su relato a un representante de nuestra especie. Y uno sospecha que la obra de Dios no es un logro. Julietta es, como dice Satán, "poco más que árbol y poco menos que perro". Su oficio es representar la pasión. Al comienzo está, por supuesto, la inocencia, las aguas dormidas. Pero no bien Satán se apodera de ella, Julietta empieza a sufrir. "Como una condenada". Leamos, mejor: "Había tanta pasión en esos gritos, en esas lágrimas, en ese pecho que se alzaba con estrépito, en ese ser débil y aéreo que se arrastraba de rodillas por el suelo; todo se apartaba tanto de los gritos de una mujer por una porcelana hecha trizas, del balido del cordero, del canto del ave, del ladrido del perro, que Arthur se detuvo, la miró un instante... y siguió su camino.

¡Oh Arthur, escucha por piedad un instante! ¡Te quiero, te quiero! ¡Oh, vente conmigo! ¡Nos iremos a vivir juntos, lejos de aquí! O no, mira: ¡nos mataremos juntos! ...

Cayó de rodillas a sus pies y se tendió de espaldas, cual si fuese a morir. Y en efecto, moría de agotamiento y cansancio, se retorció de desesperación y quería arrancarse los cabellos, para sollozar luego con una risa forzada y verter lágrimas que ahogaban su voz. Tenía las rodillas desgarradas y cubiertas de sangre; amaba con un amor desgarrador, cabal, satánico, o con un amor que no dejaba de devorarla, pues era furioso, indomable, exaltado".

Al revés de Margarita, Julietta nunca conocerá la plenitud: es necesario que ame entre todos a aquel que no puede amarla. Y al decir que es necesario no comprometo la voluntad del Maligno, para quien la pobre muchacha no es más que un medio de perder a Almaroës, sino la del propio Flaubert, quien habrá de destacar mucho tiempo después que dos amantes nunca se aman al mismo tiempo y que siempre uno de ellos tiene que sufrir de amor. De todos modos esa pasión salvaje jamás superará la fase de la privación. Viéndola revolcarse en medio de gritos, reconocemos en Julietta a un figura familiar:

esta criatura de dieciséis años parece un primer bosquejo de Mazza; tiene la violencia y el soberbio impudor de ésta. Sobre un acantilado, sola, espera a Almaroës como su hermana menor esperará dentro de poco el regreso de Ernest. Él llega, y ella se acuesta sobre él: "Se arroja sobre su pecho, lo abraza con sus besos y sus caricias; y él se mantiene siempre tranquilo en los abrazos, frío en los besos. Había que ver a aquella mujer consumiéndose de ardor, prodigando todo cuanto había en ella de pasión, de amor, de poesía, de fuego devorador e íntimo, para dar vida al cuerpo letárgico de Arthur, que permanecía insensible a esos labios ardientes, a esos brazos convulsos ²⁵...". En resumen, ella se afana en vano: él permanece impotente ante las caricias —por indiferencia—, y ella siempre virgen a pesar suyo. En cuanto al "fuego devorador e íntimo", Gustave lo localizará con mayor precisión en *Passion et vertu*.

Todas las salidas están, pues, obstruidas. Tres criaturas: dos maldicen al creador y la tercera se prosterna estúpidamente ante él, sin que por ello evite la Condenación en este mundo y en el otro. Trinidad de encarnaciones: si no tenemos más que un cuerpo, no sabremos qué es el deseo; si no tenemos más que un alma, sólo seremos un eterno resentimiento; y si tenemos ambos, sufriremos el infierno, y nuestros infortunios serán estrictamente proporcionales a la fuerza de nuestras pasiones. Trinidad de actitudes, igualmente imposibles: el estoicismo engendra el tedio, la sublevación es vencida en la vergüenza, y el amor conduce a la desesperación. En otros términos, no existe actitud sostenible. Lo que Gustave quiere probar en este cuento filosófico es la imposibilidad de existir para un ser consciente. En efecto, la existencia se produce como un dolor insoportable y, con ello, se suprime a largo o corto plazo.

Gustave, existe, sin embargo: se sostiene. Si piensa y siente lo que escribe, ¿por qué la rabia y el sufrimiento no lo hacen estallar? Volvamos al personaje de Julietta. Por lo que muestra y sobre todo por lo que esconde nos ilustrará sobre la sensibilidad y las artimañas del adolescente. En el caso de Julietta, como después en el de Mazza, la pasión es suscitada.

²⁵ Obsérvese la posición de Almaroës: está acostado de espaldas, indiferente, inactivo. Es la mujer que se extiende sobre él, lo manosea, lo acaricia, y con sus manos o su boca intenta encender su ardor. No sin placer describe Gustave la postura erótica que mejor conviene a su pasividad y resucita las manipulaciones maternas. Volveremos a hablar de esto.

Además nos hará saber que la querida de Ernest tiene un fuerte temperamento y que el seductor no tendrá más que despertarlo. En cuanto a la transida amante de Arthur, las cosas son distintas: ¿tenía sentidos? Nada sabremos al respecto, puesto que el artificio del Demonio se basa en la sugestión, en el hipnotismo: "Era un amor inspirado por el Infierno, con sus gritos desordenados, ese fuego abrasador que desgarró el alma, que desgasta el corazón; una pasión satánica, del todo convulsiva y completamente forzada y tan extraña, que parecía fantástica, y tan fuerte que enloquecía"²⁶. El acento recae sobre el parasitismo del sentimiento: lejos de producirlo espontáneamente, el alma es contagiada por él desde el exterior, y él se alimenta de ella, en tanto ella lo sufre como una enfermedad mortal. Al mismo tiempo, estas impresiones, tan vivas, tienen un no sé qué de sospechoso: en rigor, todo aquello que proviene del Diablo es, por esencia, inconsistente: los escudos, cuando los da, se truecan en hojas muertas. Diríase que las penas de amor son a la vez insoportables quemaduras y falsos pretextos carecen de ser. Y el Otro adorna en Julietta esta insuficiencia con los gritos desordenados que ella lanza por orden suya, con las convulsiones a las que la arroja. Sólo exagerando sentirá la hechizada ese dolor insoportable y fantasmal; en cierta medida es un juego, pero un juego que ella no puede dejar de jugar. Necesita incesantemente forzar, arrojarse de un exceso en otro, pasar de la gesticulación al tétanos y del tétanos a la gesticulación, para ocultarse a sí misma la insuficiencia del sentimiento. No hay la menor duda de que Gustave describe aquí su experiencia personal: quien se lamenta de sufrir a la vez demasiado y no lo suficiente es él, y él quien espía sus sensaciones y las declara "tan extrañas, que parecen fantásticas". Este último miembro de frase corre el riesgo de hacer reír. Sin razón. Como todas las falsas ingenuidades literarias que hormiguean en las primeras obras, tiene una significación precisa. Es como si el autor hubiese escrito: "tan extranjerías" queriendo indicar con ello la alteridad de lo vivido. Lo propio de los sufrimientos diabólicos consiste en que son más hechos que sufridos y en que uno se obliga a sí mismo a hacerlos. Pero el Alter Ego que obliga es distinto del yo jadeante que se consume en sobresaltos. Todo ocurre como si el amor infernal fuese un remedo, una alucinación de la sensibilidad, una exasperación de las conductas emocionales. ¿Quiere Flaubert describir un hecho de autosu-

²⁶ El subrayado es mío.

gestión? No podemos decirlo por ahora. Pero de todas maneras no dudamos de que los poseídos sufren. Para seguir adelante hay que continuar con nuestra lectura.

Así pues, Julietta, rechazada, se entrega a la desesperación. No por mucho tiempo: "...a la desesperación había sucedido el abatimiento y a los gritos de furia habían sucedido las lágrimas; no más gritos, no más hondos suspiros, sino sonidos quedos y a flor de labios por miedo de morir al gritarlos. Sus cabellos se habían vuelto blancos, porque la desdicha hace envejecer; la desdicha es como el tiempo: corre veloz, pesa mucho y golpea fuerte". Curiosa prudencia la de esa desesperada: se abstiene de gritar por temor a morir. Ciertamente es que se ha vuelto vieja. La desdicha la ha hecho envejecer. La desdicha sólo es, como ya vimos, una contracción del tiempo: cuanto más fuerte es, menos necesita durar; infinita, aplasta a su víctima en un instante. Resultado: si ésta sigue viviendo, ya no sufre. El personaje de Julietta es interesantísimo debido a que también en ésta se encarna Gustave. En Satán y en Almaroës habla de su sufrimiento, dice las causas de éste; en Julietta lo describe, intenta darnos el sabor de lo vivido. Con todo, el acento recae sobre el gesto: lágrimas, suspiros, murmullos. Gritar es sufrir, morir quizá; si no se grita, es porque ya no se siente; abstenerse de gritar es calmarse por dentro. El abatimiento que sucede a la desesperación parece contener no se sabe qué siniestra ataraxia, basada en la anorexia de los ancianos. Extraña confusión de lo vivido con sus signos: en un primer momento esta pasión malsana y forzada se puso de manifiesto con aullidos y convulsiones, como si Julietta tratara de compensar no sé qué insuficiencia de su mal con la violencia exagerada de las perturbaciones físicas que la expresan. Podría jurarse que Flaubert, después de alguna vejación amarga, se refugió en su habitación y se sintió obligado a imitar, solitario (pero no sin algún secreto testigo: veremos que se siente permanentemente visible), la emoción que cree que lo embarga. Todo comienza entonces con una crisis de posesión: cae, se debate, brinca, lanza puñetazos y puntapiés en todas direcciones; si está seguro de no ser oído, aúlla; si no, toma prestados los jadeos de Satán o los suspiros de Julietta. El resultado es un pronto envejecimiento: entendamos que se consume. Derrengado, se cree muerto y ya no tiene fuerzas para sentir; perdido el aliento, no puede siquiera gritar. ¿Y luego? Pues bien, se levanta, pesaroso pero calmado: la compuerta se ha cerrado y el tedio regresa a él, repugnante y có-

modo. ¿Se ha mentido, pues, a sí mismo? ¿Ha representado la comedia del sufrimiento, sin sufrir de veras un solo instante? No lo creo. Una relación objetiva y compleja del niño con su familia constituye la situación original; ésta se halla estructurada de tal manera, que produce y rechaza a Gustave simultáneamente. Más aún, lo produce y reproduce sin cesar ante sus propios ojos, como un desecho. En cierto modo se trata de una estructura abstracta de la "célula social"; no impide que el niño la redescubra en el fondo de cada oprobio concreto, de cada asco experimentado como el sentido general de su existencia. Gustave reconoce, luego, su desdicha original en una hiriente observación de su padre irritado. La reconoce, pero sin comprenderla mayormente, y sin embargo esto, la "escena primitiva", es lo que hace que le resulte insoportable la repulsa paterna; efectivamente, ésta resbalaría sobre él si no le pareciese un síntoma del mal que lo carcome, del "oscuro desastre" que ha hecho de él lo que es. Fascinado, no puede dejar de rememorar la catástrofe, de explorarla e imbuirse de ella; no puede dejar de realizarla en el pasado y **en el presente**, como el sentido permanente de lo vivido. Pero con un mismo movimiento, aterrorizado, temeroso de descubrir una vez más que la determinación primordial de su ser no es otra cosa que la maldición paterna, intenta soslayarla. ¿Negándo'la? Imposible: sus rencores son demasiado fuertes, demasiado atentos. No se trata siquiera de ocultarla de él mismo, ya que poco tiempo antes, en *La peste à Florence*, ha hablado sin tapujos de ella. ¿Qué hacer entonces, si no absorberse en la expresión de su dolor hasta el extremo de transformar éste en un papel? Sufriente, representa el sufrimiento para no sufrir más: gritos y gesticulaciones distraen el sufrimiento con la pretensión de significarlo; se prodiga hasta agotarse. ¿El propósito? Puesto que no puede escapar a su calamitoso Destino y puesto que compromete su orgullo en desgarrarse, como lo exige también su resentimiento, procederá de manera tal que su desdicha, llevada hasta el colmo (es decir, en rigor de verdad, vigorosamente imitada), se transforme por sí sola en melancólica indiferencia. La seudointeriorización de lo intolerable sólo es, de hecho, una exteriorización impulsada hasta el extremo, que en un primer momento divierte al joven mártir y en un segundo revuelve su sufrimiento, en el sentido en que se dice que uno revuelve la ensalada. Es huir hacia adelante. Extraño comportamiento: un verdadero desdichado sufre en la insinceridad. No nos asombremos demasiado, sin embargo: se puede morir de pena, pero nadie sufre sin falsear.

No obstante, la gimnasia de Gustave no puede bastarle: ¿cómo habría de confesar que la usa para calmarse, él, que "no quiere ser consolado"? Cabe establecer que la insensibilidad es peor que el dolor. Para eso sirve el mito de la vejez. Flaubert nos dice que los suplicios indefinidamente repetidos se vuelven cada vez menos penosos, pero tal anestesia progresiva no es un mal menor: al contrario, puesto que proviene de la decrepitud. No se trata de habituación: las torturas infligidas escapan a nuestra clara conciencia, para deslizarse en el organismo y secar poco a poco las fuentes de nuestra vida. La totalización de la desdicha es la muerte por desgaste, abolición radical de lo condenado, y la vejez, esa incapacidad de sentir, la prefigura. Así, la pobre Julietta envejece a los dieciséis años, antes de morir de amor. Y así, también, el infortunado Gustave se permite una pataleta de vejez, cuando la rabia y el rencor lo sofocan, para salir de apuros. Pero no basta con representar la comedia; hay que ser capaz de tomarla en serio. Gustave sostiene que se lo desuella vivo y que nada es peor que su suerte. Al mismo tiempo tiene conciencia de que sus sufrimientos —en parte por sus cuidados— carecen de medida común con su desdicha objetiva. Una de las tareas del envejecimiento consistirá en llenar el vacío que separa a aquéllos de ésta. El cuerpo viene a relevar al alma; así, el adolescente puede dar testimonio de sus tormentos en la medida misma en que se abstiene de sentirlos: además, hay que creer en ellos. Aquí descubrimos por primera vez una línea de vida mayor: la autosugestión. La senescencia no es más que una solución verbal, a menos que Gustave la sienta en sus huesos, a menos que la soporte, no como un pasajero agotamiento, sino cada vez como una somatización de su dolor psíquico.

Rêve d'enfer es una cabal acta de acusación. El acusado: Dios, seudónimo de Achille-Cléophas. Su primer crimen: exige amor y, por lo demás, es digno de ser amado, pero desespera a quienes lo aman. La pobre Julietta conoce esa triste experiencia. Es una criatura naturalmente bondadosa; rinde culto a su Creador y, en el colmo de la desesperación, descarta la idea del suicidio para no disgustarlo: "Creía en Dios y no se mató. Es cierto que a menudo contemplaba el mar y el acantilado de cien pies de altura, y que luego se sonreía quedamente, con una mueca que causaba miedo a los niños. Loca, en efecto, por detenerse ante una idea, por creer en Dios, por respetarlo y sufrir en aras del placer de El, por llorar en atención a Sus delicias. Julietta: creer en Dios es ser feliz. ¡Tú

crees en Dios y sufres! ¡Oh, estás loca, en efectol". En este texto Dios es a la vez una idea —la que Achille-Cléophas ha destruido en su hijo— y un ser vivo, un padre al que uno respeta. Es lo que explica esta curiosa frase: "Creer en Dios es ser feliz: tú crees en Dios y sufres". En efecto, Gustave, cuando piensa en Dios seriamente, podría escribir que la Fe otorga la felicidad. Pero añadiría que su padre se las ha arreglado tan bien que aquélla ha desaparecido para siempre: "Ya no creo más en Dios y sufro por esto". Por el contrario, si el Padre Eterno es un seudónimo de Achille-Cléophas, el enunciado es correcto, pues se debe entender: tener un padre, respetarlo, sufrir para complacerlo, llorar para su deleite, es ser feliz; yo tengo un padre y yo sufro. Este progenitor que se complace en las lágrimas de sus hijos, hasta cuando los hace felices, despierta sospechas. Pero Gustave no ve en esto nada de malo: Gustave lloraría de felicidad nada más que por darle gusto al doctor Flaubert, siempre que éste se interesara en él. Pero no, justamente no: tiene un padre y es desgraciado; el Progenitor, piensa, se apartó de él porque reprocha a su criatura el ser tal como él la creó intencionalmente.

Puesto que es éste el segundo crimen del Todopoderoso. Sólo se interesa en Su Gloria y tiene una única manía: el Universo tomado en su conjunto, y sacrifica sus criaturas al Plan por un voluntarismo imbécil y cruel; nunca toma en cuenta a éstas por lo que son en sí mismas o individualmente: lo único que cuenta es el *planning* familiar; cada una recibe una esencia, fórmula original que la define en función de todas las otras y le asigna objetivos que alcanzará al precio de su felicidad y de su vida. Este Demiurgo adorable pero empecinado, maligno y torpe, sólo consigue hacerse odiar. Y su tercer crimen —pues la tontería es criminal— consiste en no haber comprendido que la Creación, su hobby, era tan sólo un inmenso naufragio y un obstinarse en mejorarla, cuando habría sido necesario destruirla y, ante todo, no haberla ni siquiera emprendido. De aquí la amarga súplica final de Satán:

"Había en el aire como un extraño rumor de lágrimas y sollozos: dijérase el estertor de un mundo.

Y una voz se levantó de la tierra y dijo:

—¡Basta, basta! ¡He sufrido demasiado tiempo, ya bastante he agachado la cerviz. ¡Basta! ¡Misericordia! No crees otro mundo."

Y una voz suave, pura, melodiosa como la voz de los ángeles, se derramó sobre la tierra y dijo:

—¡No! ¡No! Es para la eternidad. Ya no habrá más otro mundo”.

Volvemos a encontrar aquí, en forma muy explícita, el horror que tiene Gustave por la fecundidad: ¿la cosa no ha terminado, entonces? Nos has fracasado a todos: Achille ese autómatas, los otros dos que murieron, y yo, el hombre-mono, mi hermano menor, muerto antes de tiempo, y esa hermana que ya sé que va a morir²⁷. ¿No basta con esto? ¿No? ¿Entonces no te das cuenta de que sólo creas desdicha: cadáveres o víctimas?

Cada nueva experiencia no es para ti nada más que una invención caprichosa y bastarda, realizada en un momento de celo, pero para el ser que arrancas así de la nada es una copa de amargura que hay que beber hasta las heces, una sentencia de muerte en la cual él es a la vez el verdugo y el ajusticiado.

¿A quién se dirige? Al cirujano-jefe, sin duda alguna; pero a través de él, condena la vida en todas sus formas: venga de donde viniere, es un mandato de sufrir emitido por la voluntad fría o sádica de un creador. Resumiendo, el reproche se generaliza: por intermedio de su padre se dirige a todos los padres. O, si se prefiere, lo que le inspira el horror más concreto es la necesidad que tiene el hombre de ser hijo del hombre, de nacer con un pasado ya constituido, con un futuro hipotecado, de aparecer en el mundo como un conjunto de medios arreglados de antemano para alcanzar cierto fin que interioriza y que es, en él, el fin del Otro. Y es esto lo que significa la respuesta teñida de humor negro que le da Dios: tranquilízate, no habrá más que un mundo, este para la eternidad. Traduzcamos: esto quiere decir: una sola familia Flaubert, no habrá otros miembros fuera de estos, pero la cosa durará toda tu existencia.

El sentido más evidente de *Rêve d'enfer* podría resumirse en una sola frase: “Maldigo el día en que nací”. Gustave maldice ese día porque está convencido de que hay una maldición en el origen de su nacimiento: se ve y ve su camino de miseria; siente detrás de él al terrible Jehová que lo ha sacado

²⁷ Algunos meses más tarde escribirá *La dernière heure*, obra curiosa, que representa el pasaje de la ficción a la autobiografía. El héroe dice “yo”, como en las *Mémoires* y antes de pegarse un tiro, pasa revista a toda su vida. En la medida en que podemos juzgar (la obra quedó incompleta), es la vida de Gustave joven. Hay un sólo elemento de ficción, aunque considerable: el héroe acaba de perder una hermana menor, que adoraba. Lo cierto es que Caroline, hija de Caroline, era de salud delicada: probablemente Gustave imaginó muchas veces que moría. En *La dernière heure*, proféticamente, la mata.

del barro para que hubiera un hombre sobre la tierra y que cometiera el pecado original. Destinado a cometer ~~una~~ falta imperdonable es, por eso mismo, detestado por el autor de sus días, castigado de antemano, de antemano excluido del Paraíso; ha sido creado para el crimen y la desdicha: es decir, está maldito. Gustave es un niño maldito: lo crearon para que testimonie su indigencia, y para ser castigado por los abismos de su orgullo y de su ambición. En Rêve d'enfer, Gustave vuelve la maldición a su Creador.

En noviembre del 36, Gustave no tiene aún quince años. Acaba de terminar *Bibliomanie*, cuyas primeras líneas son las siguientes:

"Giacomo el librero... tenía treinta años, pero pasaba ya por ser viejo y gastado; era alto, pero estaba encorvado como un viejo; tenía cabellos largos, pero blancos; las manos eran fuertes y nerviosas, pero resacas y cubiertas de arrugas... tenía un aire torpe e inhibido, su fisonomía era pálida, triste, fea y aun insignificante. Este hombre nunca había hablado con nadie... era taciturno y ensimismado, sombrío y triste, sólo tenía... una pasión: los libros".

En cuanto veía uno, se transformaba:

"Sus ojos se animaban... le resultaba difícil contener su alegría, sus inquietudes, sus angustias y sus dolores...".

No es todavía el insensible Almaroës: el fuego no se ha extinguido, Gustave arde de pasión. El segundón de la familia se retuerce como un sarmiento entre las llamas... ¡Qué mezquino parece, sin embargo, este foco de incendio! El librero ha puesto todo su capital en una manía:

"... no era la ciencia lo que le gustaba: era su forma y su expresión. Le gustaba un libro porque era un libro, le gustaba su olor, su forma, su título. Lo que le gustaba en un manuscrito era la vieja fecha ilegible, las letras góticas extrañas y caprichosas, los pesados dorados pegados a las láminas; eran las páginas cubiertas de polvo, polvo cuyo perfume suave y delicado husmeaba con voluptuosidad; era esa preciosa palabra 'Finis', franqueada de dos amorcillos, escrita sobre una cinta ... o descansando en una canastilla en medio de rosas... En Barcelona se lo tenía por un hombre extraño e infernal, por un sabio o un hechicero.

Apenas sabía leer".

Bien: ¡por fin la primera alusión precisa a las dificultades que tuvo Flaubert, hacia los siete años, para aprender a leer! Por tal razón, la pasión del pobre hombre, sólo es mediocre en apariencia: remite, estoy seguro, a un maravilloso recuerdo infantil: cuando el tío Mignot le leía *Don Quijote*, Gustave niño soñaba con la belleza del libro. ¿Quién no tiene recuerdos semejantes? A esa edad yo leía los libros de Julio Verne, sin excesivo entusiasmo, pero me sentía subyugado por la belleza de la encuadernación roja y dorada, por los grabados, por el canto dorado de las páginas. Frente al objeto prestigioso, uno vacila: ¿no es nada más que un medio de comunicación? ¿Y si fuera, por el contrario, un fin? ¿Si la historia narrada no fuera más que un medio necesario para producir tanta belleza formal? Para Gustave, esta magnificencia ocultaba un misterio: un objeto tan perfecto debía tener, además, un sentido por añadidura, era un mensaje que había que descifrar. Ante todo encontraba la forma, que valía de por sí, y luego, cuando Mignot empezaba a leer, el contenido, la idea. No se ha prestado bastante atención a este relato que nos revela uno de los factores del formalismo —muy relativo— de Flaubert: para este niño profundo pero perdido, que no pudo aprender a leer cuando sus padres decidieron enseñarle el alfabeto, y que se defendía contra sus reproches diciendo “Y ¿por qué tengo que leer? El tío Mignot lo hace por mí”, el sentido apareció primeramente como una belleza secreta y suplementaria de la forma: el libro se afirmaba, era un objeto manejable, una pequeña arquitectura que casi se bastaba. Después de esto, otros podían extraer de él frases, un relato. Bibliomanie prueba que esta impresión quedó en él: más tarde, mucho más tarde, después de decepciones, de cien peripecias, la volverá a sentir en la medida en que el objeto de su artesanía habrá de presentarse como una arquitectura de palabras. Sonidos transcritos y armoniosos, densos y brillantes como una página dorada. Es por su belleza que se lo escucha. Y por ello, sin que uno se dé cuenta, el sentido penetra en nosotros, misterio singular y sagrado que —a diferencia de cualquier otra información— no es separable de la forma verbal que lo expresa, no es nada más que el “tras-mundo” presentido a través de esas palabras. Según todo parece indicar, los hermosos in octavo que hojeaba Mignot no turbaron a Gustave en su edad de oro: se convirtieron en objetos de arte o, más bien, en emanaciones de la Belleza celeste, así como en instrumentos de tortura, cuando el niño comprende que se

espera de él que los descifre y siente la resistencia maligna que le opone esta espléndida materialidad. Es entonces que amó, dolorosamente, esas soberbias páginas que le oponían cruelmente su mutismo, es entonces tal vez que se formó la intención borrosa, no formulada, oscura para sí misma, de escribir para una élite de lectores analfabetos o, más exactamente, de transformar por un momento a los miembros de esa élite en analfabetos deslumbrados, convirtiendo a la Belleza de las palabras, de las frases y su arquitectura en el equivalente de la resistencia que la materia impresa le oponía. Pero a los catorce años sólo podía entrever el sadismo de la Belleza. Lo que quiere expresar a la vez es su pasión y su resentimiento. La anomalía del joven autor constituye la esencia misma de Giacomo. No se la describe como un estado; es un deseo, es decir, una privación; "lo absorbe totalmente", al punto de suprimir —o casi— las necesidades orgánicas hacia las cuales Gustave siente horror. "Apenas comía, ya no dormía y se pasaba los días soñando con su idea fija: los libros". Advirtamos el rencor de Flaubert hacia el Saber y toda forma de cultura. Lo que Giacomo aprecia en los libros es lo artificial, pero no hay que creer que aprecia en ellos el trabajo de los hombres, su voluntad de comunicar por medio de signos: su perversión (Flaubert la presenta como tal, pero no ve en ello nada de malo, sino al contrario) consiste en tratar estos productos de un trabajo humano como si fueran frutos de la tierra y, especialmente, en negar los fines humanos para los cuales han sido manufacturados. Este parásito de nuestra especie roba los libros, incluso cuando los compra honradamente, puesto que los aparta de su misión verdadera y los colecciona como si fueran mariposas. Doble negación: a la Naturaleza, prefiere la antítesis y las creaciones humanas, siempre que éstas sean tratadas como objetos naturales que no tuvieran autores y no sirvieran para nada. Esto es negar al hombre en su producto, esclavizar la Ciencia y las relaciones humanas a esta única misión: servir de pretexto inesencial a la creación de objetos bellos pero no significantes. Giacomo se niega a ser hombre, es decir, a participar de nuestros fines: se elige un objetivo que descalifica a todos los otros y le refleja su singularidad. Después de esto, no puede sorprender que el buen monje pase por malvado. Sin duda, no ha hecho mal a nadie, pero su pasión es, por esencia, malignidad. Y no soy yo quien lo dice; léamos: "(Giacomo) tenía un aire taimado y malévolo". Es porque vive como un extraño en nuestro mundo. "Mientras marchaba por la calle no veía nada de lo que lo rodeaba, todo

pasaba ante él como una fantasmagoría cuyo enigma no comprendía; no oía ni los pasos de los transeúntes ni el ruido de las ruedas sobre el empedrado; no pensaba, no soñaba, sólo veía una cosa: los libros". Esta descripción notable se parece a una confesión: Gustave reconoce aquí lo que su sobrina habrá de llamar su "ingenuidad". Ella nos lo muestra embarcado por los adultos, atrapado por el extrañamiento, "entreviendo un misterio". En Giacomo él se pinta con los mismos colores: distraído, el mundo se le aparece como "una fantasmagoría cuyo enigma no comprende". Asombro vago pero permanente, pregunta obsesiva, no formulada, a la cual no quiere buscar respuesta. Fundamentalmente, sabemos, no es el mundo lo que asombra, sino nuestra presencia en el mundo cuando nuestra infancia no la ha (falsamente) justificado. Gustave es y seguirá siendo hasta su muerte un asombrado, lo cual no deja de ser adecuado a ese animal superfluo, el hombre. Pero en este cuento atribuye este asombro —cuyo origen hay que buscar en las estructuras de la familia Flaubert— al monoideísmo de la pasión. En cuanto a ésta, yo la calificaría de homicida, si hay que darle un nombre, hasta tal punto los sueños de Giacomo —sobre todo los más hermosos— son inhumanos o, más exactamente, antihumanos. Helo aquí a punto de soñar que posee la biblioteca de un rey:

"¡Con que soltura respiraba, qué orgulloso y poderoso se sentía cuando hundía su mirada por las inmensas galerías y sus ojos se perdían en los libros! ¿Levantaba la cabeza? ¡Libros! ¿La bajaba? ¡Libros! También a derecha y a izquierda".

Hay en esta evocación una especie de fuerza lúgubre; uno imagina esas "inmensas galerías" desiertas; un palomar. Los libros son las urnas; un cataclismo ha devorado sin duda a la humanidad; infinitamente solo, el rey Gustave ejerce su omnipotencia sobre cosas vagamente hechizadas. Por otra parte, su pasión no se limita a separarlo del mundo: lo opone violentamente a quienes participan de ella. ¡Cómo los odia! ¡Cómo querría aniquilarlos! En definitiva, sólo tiene relaciones humanas con enemigos mortales.

Y especialmente con un enemigo mortal, con Baptisto, más rico, quien todo le arrebató. El cuento está construido sobre el tema de la envidia, como los precedentes y los siguientes: no llegaremos a saber mucho de Baptisto, salvo que fue puesto allí expresamente para atormentar a Giacomo. Lo importante para Gustave es particularizar su dolor y encontrar a alguien a

quien pueda hacer responsable: su rival, aunque él tenga más medios, es muy exactamente su semejante, su hermano. Al adquirir en las narices de Giacomo los incunables que éste codicia, Baptisto lo tortura por la frustración, y sin duda Satán, alma sin cuerpo. Almaroës, cuerpo sin alma, serán también frustrados. Pero el frustrador es el que los creó dando a cada uno su anomalía particular. Gustave no se inquieta aquí por explicar la anomalía del monje: así está hecho y eso es todo; incluso podría sentirse pleno si tuviera fortuna. Siendo las cosas como son, es un igual, un par quien lo frustra: es él a quien Giacomo debe odiar. De *Bibliomanie* a *Rêve d'enfer* se puede ver cómo se ha enriquecido el tema, pero también cómo se ha obliterado su significación primera: efectivamente, en un sentido Arthur y Satán son rivales, pares, y la victoria del primero hace la desdicha del segundo. Pero en realidad el diablo, que es el Mal y la desesperación, sería también desdichado si no hubiera encontrado a Almaroës: el verdadero culpable es el Padre Eterno. Por lo mismo, cada uno de los duetistas encarna a Gustave a su manera. El Padre Eterno no se ha hecho representar en *Bibliomanie*, y Baptisto no es Gustave. Por otra parte, no es nadie, ya que el joven escritor no se ha cuidado de describirlo: digamos que es simplemente el otro. Parecido en todo a Giacomo (en consecuencia y verosímilmente la misma manía, el mismo carácter y análoga fisonomía) salvo en esto, justamente, en que se opone al monje en su alteridad material, al entrar en competencia con él y salir cada vez vencedor. Descubrimos así que la gemelación de Gustave en *Rêve d'enfer* encubre un tema más arcaico en que los duetistas, lejos de encarnar, cada uno a su manera, al autor, se dividen los papeles y uno representa a Gustave y el otro a su verdugo.

Observemos a este Giacomo que, a los treinta años, parece "viejo y gastado" ¿Qué lo corroe? ¿Su manía? Se nos dice que, por el contrario, lo rejuvenece: en cuanto divisa un incunable, parece diez años más joven. ¿Sus desdichas? Al comienzo del relato, aún no son sino contrariedades. En realidad, puesto que basta un libro para hacerle perder su aspecto senil, su torpeza, su morosidad, puesto que recobra sus arrugas y su manera en cuanto sale de su biblioteca, debemos llegar a la conclusión de que la edad no depende aquí ni de los años ni de las pruebas a que se ve sometido: señala la indiferencia. Es por este mismo rasgo que Flaubert habrá de definir, en las cartas a Louise, su senilidad precoz: sobrevive a su juven-

tud y no siente más nada. La razón es, dice, una larga serie de indecibles desgracias. Pero no hay nada de esto en 1835: no se trata de una apatía adquirida sino de un desinterés constitucional: el alma de Giacomo, ocupada por una única pasión, no alberga ningún otro deseo. Abandonado, casi desprovisto de necesidades, el organismo se consume y se reseca por partes. Análogamente la vejez de Arthur era el resultado de su anorexia. De todos modos, las confidencias de Gustave a la Musa, nos sugieren prudencia: ¿la indiferencia frente a todo que comprobamos en el monje, es para el autor un rasgo innato de carácter, como desea convencernos? Es sorprendente que este hombre de treinta años no tenga ninguna familia cuando las relaciones familiares ocupan tanto lugar en los relatos de Flaubert antes de las primeras obras autobiográficas. ¿Ha nacido del aire de los tiempos? En realidad es Satán, concebido poco tiempo después, el que nos da la respuesta: el Demonio fue hecho y definido por una larga historia de familia; no es nada más que una memoria y lo que esta memoria se niega es la vacancia del corazón. ¿No ocurre lo mismo en el caso de Giacomo? Pero, se dirá, Giacomo arde, está consumido por la bibliomanía. ¿Y Satán? ¿Acaso no colecciona las almas? Ahí está la aventura familiar de Gustave, que lo hiere.

Ha quedado fisurado. Pero esta fisura que, en relación con el pasado, es sólo la expresión permanente de una antigua desgracia, debe ser también encarada como una determinación rigurosa del futuro: la privación trae sin ninguna duda la indisponibilidad y, en consecuencia, la indiferencia, pero, al ser padecida como una carencia, se define, en tanto que determinación rigurosa del futuro, como el deseo de cierto objeto. La maldición de Satán, su llaga, le prescribe sus objetivos futuros, la generalización del Mal y la condenación de las almas: el imposible perdón, dicho de otro modo, la irreversibilidad del pasado arrastra la desesperación; pero esta irreversibilidad, reconocida y vivida desesperadamente, arrastra el inextinguible fuego de dañar. En este caso preciso, el parentesco de la frustración y del deseo que de ella nace es casi demasiado evidente. Sin embargo, por lo general, entre lo que le ha sido negado a un alma y lo que ella quiere apropiarse la relación no es una reciprocidad de reflejos simbólicos: demasiados elementos entran en juego, en Giacomo, para que se pueda reconocer la carencia original en la manía explicitada. Observemos, de todos modos, su deseo de matar al hombre en su obra, y de convertir al saber en un medio para producir

la Belleza inhumana de esos objetos que no pertenecen a la naturaleza, sin que, sin embargo, quiera reconocer en ellos el sello del trabajo humano: ¿puede éste aparecer de entrada y solo? ¿Acaso no es, en otra forma, el nacimiento mismo lo que, en el Maldito, nace de su maldición? La pasión de Giacomo —por su aspecto destructor— nos obliga a buscar sus orígenes en un antiguo resentimiento, como la misantropía que Gustave proclama en sus cartas hacia la misma época: el monje quiere los libros contra los hombres, es decir, el odio a los hombres ha estado allí antes. No nos lo dice: se nos muestra, ante todo, en su indiferencia; ni filántropo ni misántropo, ninguna relación con la especie. Pero queda la malignidad, la perversidad, el sadismo de su manía. Para Gustave el alma tiene dos caras: el anverso es exigencia y el reverso es herida.

La disponibilidad, perpetuo presente, sería la juventud; los apetitos y los alimentos terrestres no tienen historia. Inversamente, el lastimado por una infancia demasiado singular se muestra indiferente a todo, salvo al llamado de una vocación demasiado rigurosa y demasiado exclusiva que no es nada más que esa infancia misma transformada en Destino: es viejo de entrada y su vida es tan previsible que parece haber sido vida ya.

Giacomo es, pues, loco de veras, malvado de veras, completamente inhumano; sus gustos, infantiles y seniles a la vez, desalientan la simpatía. Gustavo insiste todo lo que puede en los defectos del buen monje y, no lo dudemos, desea que lo condenemos, pues suele tomar a sus lectores por adultos serios, ponderados, sabios, por filántropos, o sea por tontos: es a estas personas a quienes confía —con la seguridad de escandalizarlas— que el monje es casi analfabeto y nunca da limosna.

Pero en cuanto hayamos juzgado a su personaje, el joven autor nos preguntará: ¿con qué derecho, en nombre de qué? En realidad, al terminar el cuento habla del librero como de uno de esos hombres singulares y extraños de quienes "la multitud ríe en las calles, porque no comprende en absoluto sus pasiones y sus manías". Todo ocurre como si —y es lo que da a estos relatos su tono tan peculiar— después de haber maltratado a sus héroes —y a este más que a otros— pretendiera destacar una especie de positividad de lo negativo. No quiero decir con esto que plantee la negación para poder negarla luego. No: la bibliomanía sigue siendo un absurdo proyecto contra natura e inhumano. Más bien hay un fundamental de la privación; la "carencia" —sea cual fuere— contiene no sé qué

afirmación soberana del derecho de la criatura sobre la creación y, en consecuencia, sobre el Creador. Los objetos de nuestras pasiones son equivalentes. Sólo cuenta la **intensidad**: basta con ir hasta el extremo del propio error para tener finalmente razón. Giacomo, feliz y desgarrado, llega a ser magistral cuando roba la biblia de Baptisto. Magistral y culpable: este acto autopunitivo recibe un pronto castigo: la muerte —los héroes del joven Flaubert, esos malvados, se realizan aniquilándose. Las cosas pasan como si el niño debiera jugar perdiendo por una condenación original e irremediable que no tenía ni el derecho, ni el poder, ni el deseo de enfrentar. De modo que la defensiva sólo podía comenzar después de la derrota, cuando el enemigo hace ya tiempo que ha ocupado la plaza, está en los lugares estratégicos y la resistencia armada no es concebible siquiera. ¿Qué queda por hacer, a Gustave o a quienes lo encarnan, fuera de reconocerse culpables, exponer los hechos ante el fiscal, más que ante el abogado y, al llegar al cabo de la bobina, dar vuelta el argumento, mostrar en esta culpabilidad irrefutable, en esta miseria mental que reconocen altamente, la señal de una infinita laguna, de una herida que les ha hecho un progenitor criminal al engendrarlos y de una aspiración, sea cual fuere, que, al asumir su herida, les da su invisible grandeza, la única posible en este mundo?

En este sentido, el título del relato es engañoso: en vez de **Bibliomanía** tendría que ser **Grafomanía**. El autor se encarna contra sí mismo con una humildad rabiosa: escribe porque no se ama, pero la consecuencia es que no ama lo que hace. Garabatea; un poco más tarde dirá que se asemeja a los numismáticos, a los filatelistas. Naturalmente, encuentra en su desdicha misma una horrible salvación; mediocre tinte-rillo, se hace roer el hígado por este buitre: el deseo de ser un gran escritor; el genio llega a ser su privación fundamental. O más bien, si el alma se define como cierto deseo horadado por cierta historia, la suya es una privación doble. Por su lado de sombra, memoria vuelta hacia el ser, es meditación de una catástrofe irreversible; por el otro lado, es llamada, vocación, pero nadie está ahí para llamarlo; es el futuro que lanza el llamado, determinado por la frustración —que exige ser borrada. La posibilidad fundamental de Gustave no es otra cosa que su llaga, que reclama el único bálsamo que puede aliviarlo, la gloria, humillación compensada. Pero si se comprenden los movimientos de este pensamiento negativo, se adivina que el joven autor se convence

de estar, por eso mismo, destinado a la desesperación: haría falta genio. Si el deseo, infinito pero singular, es una memoria vuelta en profecía, la frustración, al mismo tiempo que define en el futuro la única plenitud que podría llenar su vacío, al mismo tiempo es vivida en el resentimiento, en el despecho, como un mártir que debe ir por sí solo al extremo del despojamiento y el sufrimiento. Esto significa que sólo encara su posibilidad fundamental bajo la forma de una fundamental imposibilidad. La gloria imposible es la expresión futura de la irreversible desgracia pasada. Es imposible porque es necesaria. La desdicha soportada en la culpabilidad se proyecta, futura, como el fracaso de la única acción que Flaubert quiere y puede emprender. El adolescente está condenado: su única grandeza, en el mezquino naufragio que lo aniquilará, es la inmensidad del genio que lo ronda y le es negado. Bibliomanie disimula la frustración, pero no puede ocultar el resentimiento; el sentido es claro, si no para Gustave, por lo menos para nosotros, sus lectores: manipulado desde el nacimiento, envejecido por una caída memorable, sólo se me ha dado un único deseo chirriante, amargo, insaciable; en cuanto al resto, todo me da lo mismo.

Hay otro punto en que esta obra, torpe y profunda, se muestra más explícita que las obras ulteriores: es cuando insiste fuertemente sobre el carácter repetitivo de las desdichas de Giacomo, que no tienen nada de imprevistas, ya que cada una es la reproducción de la precedente: el monje está esperándolas. Baptisto "le birlaba desde hacía cierto tiempo... todo lo raro y viejo que aparecía... este hombre se había convertido para él en una carga, siempre era él quien sustraía los manuscritos; en los remates subía la oferta y ganaba. ¡Oh, cuántas veces el pobre monje, en sus sueños de ambición y de orgullo, cuantas veces vio venir hacia él la larga mano de Baptisto, que pasaba a través de la multitud como en los días de venta, para venir a arrebatarse un tesoro con el que había soñado largo tiempo, que él había apetecido con tanto amor y egoísmo! ¡Cuántas veces... tuvo tentaciones de terminar con un crimen lo que ni el dinero ni la paciencia habían podido hacer! Pero reprimía esta idea en su corazón, procuraba aturdirse en relación con el odio que le inspiraba este hombre y se dormía sobre sus libros".

El pobre librero esperaba su infortunio por la buena razón de que este race incessantemente y lo golpea cada vez de la misma manera. El ceremonial ha quedado fijado para siem-

pre: la venta comienza, el rival aparece, se inician las ofertas, alternan la esperanza y la desesperanza, Giacomo descubre "con horror que su antagonista se enardece a medida que aumenta el precio", empieza a tener miedo, y después ya ni siquiera tiene miedo: sabe. Todavía lucha. Vanamente: el juego está hecho. Apenas retrasa un instante el triunfo del enemigo, la humillación pública y la frustración: "Se pasan el libro de mano en mano para hacerlo llegar a Baptisto; el libro pasa delante de Giacomo, que le siente el olor, que lo ve correr un instante ante sus ojos y detenerse luego ante un hombre que lo toma y lo abre riéndose". Tormento repetido. Es un "gag giratorio": el eterno retorno de los mismos sufrimientos. Apenas esbozada, la escena ya se le presenta en todos sus detalles: ya no queda más que vivirla, que re-vivirla más bien; desesperado de entrada y hasta en los momentos de esperanza, el monje se ilusiona sin ilusión, por fuerza, porque es el momento fijado para dejarse pescar en la trampa; extraño sabor de lo vivido: necesario y, sin embargo, absurdo —dado que la inminencia de su necesidad no viene de una lógica interna sino de su inútil repetición— se paladea prolijamente, pero el rigor de la etiqueta es tan inexorable que cada impresión particular se siente —atroz goce masoquista, voluptuosidad del dolor— como la identidad de la reminiscencia y de la previsión.

Se habrá notado que el monje es golpeado "en su sueño de orgullo y de ambición". Mejor sería decir que el autor nos habla en realidad de algo que nada tiene que ver con eso de lo que pretende estarnos hablando. Y, sin duda, hay ambición en un coleccionista, también vanidad, la satisfacción de poseer, él solo en el mundo, la más rara de las piezas. Pero el tono de Gustave nos pone sobre la pista: su gravedad, la connivencia que proclama con el orgullo y la ambición del librero señalan bastante bien que ha querido encarnar en una manía derisoria —para engañar al lector eventual y sobre todo para burlarse de sí mismo— sus dos pasiones fundamentales. El carácter "compensador" de una y otra —así como el aspecto ritual y el eterno retorno de los suplicios que se le infligen— nos da una preciosa indicación sobre la naturaleza de esos tormentos incansablemente repetidos; veo aquí dos órdenes de desgracia confundidos en uno solo. El lugar de la repetición ceremoniosa no puede ser otro que la familia: el padre como gran ordenador, que establece la etiqueta y se encarga de hacerla respetar; la madre lo ayuda y los niños desempeñan los

paneles que les han sido distribuidos desde el nacimiento: Achille es el mayor, Gustave es el segundo, la pequeña Caroline interpreta el papel de la hermanita que todos quieren.

Lo que son estos acontecimientos reglados que retornan sin cesar no podemos por el momento determinarlo si no es formalmente y en la generalidad: se trata de fiestas, por supuesto, de aniversarios; también debían ser celebrados, no sin cierto fasto, los brillantes éxitos escolares de Achille. Y estaban las vacaciones, la partida, todos los años, de la familia Flaubert a Yonville o Trouville, la quincena que se pasaba en casa de la madre de Achille-Cléophas; más cotidianamente, las comidas que, en ciertas épocas, reunían a padres e hijos en su totalidad: horas fijas, ritual invariable que el padre imponía en función de sus obligaciones profesionales; también estaban las veladas: la niña y el menor sólo se quedaban un momento, se los enviaba temprano a la cama y, cuando Achille estaba allí, el doctor Flaubert debía demorarse unos instantes para hablar "entre hombres" con su hijo mayor. De todos modos no debe verse en todo esto sino un marco: las verdaderas repeticiones —bromas consagradas, relatos cien veces repetidos de viejos acontecimientos, anécdotas sabidas de memoria y que había que volver a oír los días en que Achille-Cléophas estaba de buen humor, juicios de valor invariables aplicados, tanto en invierno como en verano, a las mismas acciones o las mismas personas, etc.— eran el producto de la memoria familiar; a través de ellas, la célula Flaubert afirmaba su identidad, la perennidad de sus estructuras y de su jerarquía: era esto, por supuesto, lo que el pequeño Gustave no podía soportar; una salida, una burla, la evocación de un recuerdo le hacían redescubrir por su circularidad repetitiva la irreversibilidad de su caída y, simultáneamente, un orden inamovible del cual era la víctima. *Bibliomanie* nos enseña por qué motivos la pasión de Mazza, estorbada por su familia, girará en redondo, dentro de un círculo estrecho pero profundo. Lo que Gustave describe aquí es el ciclo de la repetición familiar que, a través del eterno retorno de la ceremonia, lo lleva incessantemente a realizar, en profundidad, el acontecimiento arquetípico y las estructuras fijadas de la célula Flaubert, en tanto que son éstas vividas por el hijo menor como su propia imposibilidad de vivir.

Por lo tanto, una calesita de ofensas previsibles: este es el orden fundamental de sus desdichas. Hay otro que se superpone, secundario, también cíclico, a cada vejación: reacciona

por medio de la escritura. Se encierra, cuenta su historia para librarse de ella y vengarse con ella de sus perseguidores. Cada vez es un fracaso; lo adivinamos aquí, lo veremos más tarde como evidencia: Gustave no está contento de lo que escribe. Sus rayos no son, a sus ojos, nada más que petardos mojados. La ofensa familiar es insoportable, pero la exposición de amargura que la denuncia es considerada mediocre por Flaubert. La maldición del padre lo alcanza hasta en los sectores que habrían debido escapar, por principio, al médico. Nueva circularidad: sufre, pero, cada vez que quiere dar testimonio de ello, da el golpe en falso. Nadie conocerá sus sufrimientos, que son "indecibles", a menos de ser un genio. Cada relato es un proceso contra sus perseguidores, entablado y perdido: el Otro triunfa en toda la línea.

¿Cómo reacciona Gustave-Giacomo a estas agresiones perpetuas, a estos perpetuos "fracasos" de su defensiva? ¿Al modo de Julietta, exagerando las manifestaciones de su desdicha para sentirla menos? En absoluto: o el adolescente, a los catorce años, no ha descubierto aún que puede recurrir a estas prácticas o bien, simplemente, es menos **construido**, más sincero. Leamos. Giacomo codicia una biblia latina con comentarios griegos; un rival se la sopla; frustrado, el librero empieza románticamente por desgarrarse el pecho con las uñas. Pero abandona la sala de ventas y su dolor no tarda en tomar otro tono:

"Su pensamiento ya no era más suyo, erraba como su cuerpo, sin meta ni intención; era vacilante, irresoluto, pesado y extravagante; la cabeza le pesaba como plomo, su frente ardía...

"Sí, estaba embriagado por lo que había sentido, estaba fatigado de sus días, estaba borracho de la existencia".

No bien la agria emoción de la derrota le pellizca los nervios, se desvanece. Demasiado pesaroso, el sentimiento lo aplasta y se cambia en postración desorientada. El pensamiento mismo, ese husmeador, se ha perdido: en el aire. Es un intercambio instantáneo: el cuerpo absorbe sufrimiento y devuelve decrepitud. Esta descripción será tanto más convincente por menos esperada. Sufrir, la mayor parte de las veces, es poner en orden, realizar: se interioriza la catástrofe por el trabajo de la rumia; el espíritu se encarniza minuciosamente en los recuerdos menos soportables y los inflama. Es el "monólogo", que pronto se convertirá en un comportamiento usual de Gustave. A Giacomo, ese viejo librero de catorce años, nada le

resulta más extraño que esta obsesiva presencia de sí. Maltratado por la suerte, se ausenta, ya no hay nadie; ~~la calle~~ lo atraviesa, esta alma vacante es una encrucijada de risas, de conversaciones, de cantos que le siguen siendo extraños: "Pero le parecía que era siempre el mismo sonido, la misma voz, era una algarabía vaga, confusa, una música extraña y ruidosa que zumbaba en su cerebro y lo postraba". Vagamente al azar, vuelve a casa "agotado y enfermo", "se acuesta sobre el banco de su escritorio y duerme". Feliz dolor que conduce el sueño a través del agotamiento. Es verdad que el monje se despierta con fiebre. "Una horrible pesadilla había agotado sus fuerzas...". ¿Entonces todavía le quedaban? Dos líneas antes se nos había dicho que ya no le quedaban.

Un poco antes, por otra parte, Giacomo, a consecuencia de una grave decepción —un tendero le informa que acaba de vender *El misterio de San Miguel* por ocho maravedíes— "se desploma en el polvo como un hombre fatigado por una aparición que lo obsesiona". Nada más claro: amenazado, Giacomo se inmoviliza: este ausentismo defensivo es practicado por los insectos: se lo llama, impropriamente, reflejo de la falsa muerte.

¿De dónde viene esto? ¿Por qué la puesta en orden es reemplazada aquí por un desorden probado? ¿No quiere sufrir? Por supuesto. Pero, ¿quién lo quiere? También hace falta impedirlo. Si a veces escapa a la exasperación, esa locura de los nervios, es porque su desdicha objetiva se lo permite. La única ventaja de los males demasiado previsibles es que resulta posible, haciendo trampa, precaverse contra ellos. El pequeño Gustave debe al comportamiento materno su pasividad, sus embotamientos, sus aplastantes fatigas. Habrá de explotar todo esto: a partir de la edad de oro, su pensamiento tiene fugas; habrá de usarlas: serán ausencias orquestadas. No pensemos que las hace hacer a voluntad: ésta, consciente, deliberada, no podría mostrarse sin que se desmorone el paciente andamiaje; además Gustave, el más testarudo de los escritores, no tiene los medios de querer, es decir, de comprometerse deliberadamente en una empresa. Por el contrario, para escabullirse sin ser oído es necesaria una opción pasiva —lo cual quiere decir, habremos de explicarlo más tarde, la elección pasiva de la pasividad: abandonarse a los vacíos del alma, a las brumas y, por haberlas obedecido sin reserva, declinando toda responsabilidad, terminar, a tientas, por gufar las propias fatalidades. A los peores dolores esperados, Gus-

tave opone de antemano la blanda espesura de su enervamiento: ¿es el cumpleaños de Achille? Perfecto: el alma está de licencia, volverá mañana. Hay gritos, hay abrazos, el digno sucesor de Achille-Cléophas es felicitado, declarado heredero honorario ante los ojos de Gustave: nada vibra en el segundón; las agresiones se mellan en el algodón interior, la estridencia de los nervios tensados se transforma en ondulaciones pastosas, demoradas por la sustancia no pensante que llena su cerebro. Entre las agresiones, Gustave monologa; hemos visto que se dice: voy a matar a mi rival. Es lo que hacen todos los recriminantes. Pero mientras lo agreden, cierra el negocio; ya no hay nadie; en la casa desierta se oyen voces, ruidos, pero vienen de afuera; nadie puede, en los cuartos desiertos, reproducirlos ni comprenderlos. Más tarde, cuando vuelve el locatario, ya ha pasado lo peor. Lo malo es que es el cuerpo el que se ha enterado de todo. Está agotado, tiene un ataque de fiebre, se sumerge en un sueño malsano, turbado por pesadillas. El ausentismo defensivo da como resultado la acentuación de la involución fisiológica. Cien veces repetida, una agresión provoca lesiones nerviosas. El stress —aquí la simbiosis del ataque y de la defensa— no hace más que exagerarlas. Volvemos a encontrar la trinidad dialéctica: interiorización del Mal, eclipse del alma, desgaste del cuerpo que desempeña su propio papel y el de la ausente. Es lo que Flaubert designa con este concepto único: el envejecimiento. Alfred quiere "vivir sin vivir"; en cuanto a Gustave, pretende sufrir sin sufrir: si hemos de creerlo, es envejecer.

¿Lo ha dicho todo? No. Bibliomanie nos muestra claramente que el aparato verbal y conceptual de Flaubert se relaciona con una intención profunda ¿Cuál? ¿Cuál intención? ¿Qué es esa "herida profunda"? ¿Quién es Baptisto, ese rival siempre vencedor y tan detestado? Para volver a encontrar el contenido material y concreto de estas evidencias un poco abstractas hay que continuar la investigación, llegar hasta sus primeras obras, más abiertas o más ingenuas. La peste à Florence es de setiembre del 36: Flaubert tiene catorce años y nueve meses. Un parfum à sentir está fechado en abril: catorce y cuatro. Un secret de Philippe le Prudent habría sido compuesto también en setiembre del 36 según la edición Charpentier. Pero en la misma edición figura antes de Un parfum à sentir. Por mi parte, considero que fue escrito en el 35: los temas fundamentales de Gustave están presentes, en efecto, pero todavía no han "salido", los padece sin dominarlos, lo cual nos permitirá, por otra parte, distinguir radicalmente dos motivos que

la reflexión de Flaubert ha unido más adelante (particularmente en *La peste à Florence*). Por lo tanto hablaré de este tercer relato después de los otros dos. Dicho esto, conocemos demasiado bien las regresiones que amenazan continuamente a un escritor, las trampas que lo extravían en sí mismo y le sustraen temporalmente las evidencias que lo guiaban, el esfuerzo que se nos exige a todos para ser nada más que fieles intelectualmente a nuestro propio pensamiento: si *Philippe le Prudent* es posterior a *Un parfum...* ha habido una involución provisoria de Flaubert y de su problemática; ahora bien, en todos los que se buscan, estas involuciones son tan frecuentes que no puedo ver en las incertidumbres de *Philippe le Prudent* una prueba absoluta de su anterioridad. De todos modos, el asunto carece de importancia.

La peste à Florence comienza con una profecía. Los dos jóvenes Médicis, François, el mayor, y Garcia, el menor, han ido a ver una vidente. Esta, una vieja, naturalmente gran dama en su juventud, decrépita ahora, con "una magnífica cabellera blanca", dice al primero: "Tus proyectos triunfarán muy pronto, pero morirás por la traición de uno de tus parientes", y al segundo: "El cáncer de la envidia y del odio te roerá el corazón... y encontrarás en la sangre de tu víctima la expiación de las humillaciones de tu vida". La predicción se realiza punto por punto. Sabemos que, para Flaubert, está ligada a determinaciones rigurosas: las estructuras de la familia Médicis no pueden vivirse en la historia individual de cada miembro sino en forma de repetición. El derecho de mayorazgo, por ejemplo, es una estructura permanente que se vincula a las instituciones sociales; se manifiesta para Garcia, el menor, como retorno cotidiano de las humillaciones. Pero esta repetición está orientada: la aventura individual va del nacimiento a la muerte; el retorno fijo de la constelación fatal gasta las fuerzas, esto significa que las crisis tienen el mismo contenido, aunque no la misma intensidad; su sentido mismo varía en función del orden temporal: cada una acelera el fin del proceso, pero las primeras preparan a ciegas el estallido terminal —o la senescencia y la decrepitud; por el contrario, las siguientes nos hacen ver en su singularidad el inevitable desastre al que nos acercan. En ninguna otra parte— salvo en *La leyenda de San Julián el hospitalario**, escrita a los cincuenta y cuatro

* De "La leyenda de san Julián el hospitalario" hay traducción castellana en: Gustave Flaubert, *Tres cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971 (N. del E.).

años, nos mostrará tan claramente, más adelante, el vínculo riguroso de la vida en familia y de la angustia profética: la vieja Beatricia no es más que un accesorio romántico: en realidad es el mismo García quien se apodera de la necesidad intemporal de la estructura a través de su propia temporalización. Por otra parte, lo reconoce: dos días más tarde, en el momento de asesinar a François, le recuerda el oráculo con un júbilo enfurecido: "Vamos, la predicción es justa: ¿ves los lugares de mi cabeza en donde faltan los cabellos? ¿Ves que mi vista está quebrada y debilitada?... Porque he pasado noches gritando de rabia y de desesperación". Todo está ligado: familia, estructura, historia, poder adivinatorio y envejecimiento. ¿Dos días de lágrimas bastan para arruinar la vista? García exagera: es verdad que ha chorreado durante esas cuarenta y ocho horas; pero la vidente no ha dicho nada que él no supiera desde la infancia. Desde la infancia el menor de los Médicis ve a François acaparar el favor paterno, los honores: al mayor le corresponderá el patrimonio, es el heredero, destinado por su nacimiento a tomar la sucesión de Cosme; es él quien hace el destino del menor, a quien despoja. El porvenir de García se revela para él cada día a través de humillaciones menores: este es el sentido y ellas lo realizan en el presente; una institución social, razón permanente de su desdicha, se encarna en François, se manifiesta a través de las señales de amor prodigadas por el padre al futuro jefe de familia. Así, cada prueba es nueva —porque la suerte del hermoso François se descubre a través de circunstancias que varían sin cesar y lo encaminan, poco a poco, hacia este último triunfo— la muerte del padre y el traspaso de los poderes —y cada una, al mismo tiempo, es conocida por sus causas, previsible y prevista, lo que no impide que deba ser vivida, sufrida minuciosamente y hasta el fin. Pobre García: no le conceden ni un detalle. Sucede que los autores dramáticos cortan, en sus obras, las escenas inútiles y fastidiosas que, según se dice, "tienen doble uso". Pero el Creador de los Médicis y del mundo no tiene esta preocupación: por el contrario, se complace en las repeticiones inútiles, en las escenas "que no añaden nada"; François, parte ganadora, ya sabemos, reclama cortes; el Todopoderoso se obstina; es la repetición lo que le interesa: a cada instante el mayor debe levantar la puesta; para García, como para Giacomo, prever y resentir no son más que una cosa; dedicada a reproducciones indefinidas, la sensación del menor se exaspera por haber sido predicha y por ser predicción.

Gustave no es Dios; artista, sugiere esas repeticiones fastidiosas que forman la trama de la vida de García, y nos propone un acontecimiento capital, resumen de todo lo que lo ha precedido, predicción de todo lo que seguirá: ese es el triunfo del derecho de mayorazgo. François acaba de ser nombrado cardenal: el Papa firmó el nombramiento. El símbolo es claro, Gustave no se ha cuidado de trasponerlo; apenas si consiente en reemplazar el nombre de Flaubert por el de Médicis; pero notaremos enseguida que ha conservado lo esencial. En primer lugar, el viejo Cosme no se preocupa, en esta ocasión, de hacer un adelanto de la herencia a su hijo mayor: no le da nada de lo que posee. Esto se debe a que —Gustave no lo ignora— Achille-Cléophas debe repartir equitativamente su fortuna personal entre sus herederos. Por el contrario, el jefe de los Médicis trama con el Papa que se conceda al mayor de la familia una dignidad prestigiosa: así hará el doctor Flaubert al arreglar que los poderes públicos otorguen a Achille su cargo, que no le pertenece, puesto que no es hereditario. Es de esta manera que el cirujano jefe practica el derecho de mayorazgo, y Gustave queda irritado por estas virtuosas maniobras y la predilección que suponen. Se ha preocupado tan poco de disfrazar su rencor que, paradójicamente, hace dar a François una dignidad religiosa, mientras el menor, García, sirve oscuramente en el ejército con el grado de teniente, cuando todos saben que, en el Antiguo Régimen, es el mayor quien toma la espada y se hace militar, mientras el menor, con frecuencia, toma los hábitos. El motivo salta a la vista: François, aunque ducho en todos los ejercicios del cuerpo, será clérigo; esto significa que basará su dignidad en el saber, como Achille, a quien un padre injusto quiere convertir en príncipe de la ciencia. Al endeble García, Cosme lo hace soldado, para librarse de él: suya la violencia y la acción, suya la ignorancia. Ejercerá toda su vida un oficio que detesta, y para el que no está en modo alguno hecho. Flaubert, esta vez, da abiertamente la razón de su resentimiento —o más bien una de las dos razones por las que está contra su padre: al resucitar abusivamente un derecho abolido de mayorazgo, el doctor Flaubert quiere privilegiar a su hijo mayor y ofrecerle la más brillante carrera médica de toda Normandía; lo invita a seguir sus huellas, a compartir su gloria e incluso a acrecentarla, le ofrece una clientela rica y encopetada, todos los grandes nombres de Ruán; ama bastante a este hijo maravilloso como para querer sobrevivir sólo en él.

Sin duda la *nouvelle* fue escrita en medio de la fiebre: reemplazó, quizás, un trastorno que hubiera quebrado a Gustave por mucho tiempo. Llego a la conclusión de que algún acontecimiento particular resuscitó su furor: nunca sabremos más. Recordemos, solamente, que Achille tiene veintitrés años entonces y que está a punto de terminar sus estudios. La peste es de setiembre: ¿acaso el futuro médico pasó brillantemente algún examen? ¿Hubo en esta ocasión, en julio, en agosto, festejos familiares? Todo lo que puede decirse es que Cosme de Médicis piensa dar fiestas magníficas para festejar el nombramiento de François. Florencia desborda: la presencia del hijo menor es indispensable. Es el colmo del sadismo; en Bibliomanie la víctima está forzada a asistir al triunfo de su verdugo; en La peste es también necesario que aplauda. Para Garcia, este golpe de la suerte está previsto, es inevitable, inaceptable. Nada nuevo sin embargo: ha visto otros, pero sucede que un símbolo puede hacer más daño que el objeto simbolizado: los años se juntan en una noche, lo invisible se ofrece a la vista, una maldición abstracta se encarna y tiraniza. Con los mil fuegos del cortejo y del baile, la dignidad del cardenal deslumbrará al menor. "Cuando se vea en las calles de Florencia el coche de Monseñor, corriendo sobre las piedras, si algún niño... pregunta a su madre: "¿Quiénes son esos hombres de rojo detrás del cardenal? —Sus criados. —¿Y ese otro que lo sigue a caballo, vestido de negro?— Su hermano"... ¡Ah, burla y piedad! ¡Y decir que será necesario... llamarlo Monseñor y prosternarse a sus pies!" La conclusión se impone: él exclama: "¡No asistiré a esas fiestas!"

Sin embargo, está presente en la ceremonia: "Contempla todo aquello con una aire apagado y triste... como el moribundo contempla el sol desde el jergón de su agonía". Agonía: la palabra que Gustave retomará a los diecisiete años para dar título a su primera autobiografía. En cuanto al "moribundo que contempla el sol desde el jergón" lo reencontraremos, como vamos a ver, en las últimas páginas de Novembre. Por suerte la desdicha —como lo hará con Giacomo— envejece a Garcia de golpe y este debilitamiento empieza por impedirle que sienta verdaderamente su furia. De todos modos, las pasiones son demasiado fuertes. Se desencadenan, y él enfurecido, sueña con un buen golpe: "La vista de su hermano lo irrita a un punto tal... que está tentado de desgarrar con las uñas a la mujer cuyo vestido lo roza al pasar". Del mismo modo Djaliou, cuando arde de celos, araña a Adèle con sus uñas de hierro; y Giacomo, ya lo hemos visto, se sangra el pecho.

¿Se trata de un puro motivo literario o bien las rabias de Flaubert le inspiraban el deseo femenino de arañar al enemigo? De todos modos este impulso furibundo señala —en todos los casos que he citado— el paroxismo de la agresividad y el comienzo de su fulminante declinación. François percibe este malestar, se acerca, interroga a su hermano con una condescendencia que exacerba al desdichado. ¿Desenvainará la espada García? ¿Hundirá la daga en el vientre del cardenal? En modo alguno: François se aleja. Un poco más tarde:

“Un hombre acaba de desmayarse sobre una banquetta, el primer criado que pasaba por allí lo tomó en brazos y lo sacó de la sala. ...Era García”.

En *La peste* él no inventa nada, está claro. Por el contrario, la moda hubiera exigido que García desenvainara su espada. Pero no: él es demasiado cobarde para desenvainar contra su hermano. ¿Demasiado cobarde? Entonces, es necesario que se desmaye. El adolescente, sin percibir esta contradicción flagrante, ha escogido para alojar sus propios desfallecimientos una época de violencia y de sangre; su héroe debe matar o morir, se dirá, y luego, un poco más adelante, mata: François perecerá a manos de su hermano. Luego veremos qué hay que pensar de este asesinato.

Volvamos, por el momento, a este odio enloquecido, que termina en un desmoronamiento. García pierde la razón; esta falsa muerte es una partida a la inglesa. Añadamos: una apuesta mantenida: “No asistiré a esas fiestas”. Y más aún —¿quién lo sabe?— una sentencia que ejecuta el mismo culpable. En todo caso, el segundón de los Médicis se parece el héroe de *Novembre* en que se suprime con el pensamiento —esto quiere decir: sin mover un dedo. Menos feliz y menos sistemático, no obtendrá más que un deceso provisional. Pero, después de todo: ¿qué otra cosa es el ataque de Pont-l'Évêque? Lo que aquí sorprende es que haya tenido desde tan temprano un sentido exacto de sus constantes emocionales. En la adversidad, el cuerpo de este adolescente le solicitaba subrepticamente que se soltara, que se abandonara a la pesadez, que se hiciera cadáver o cosa inanimada. El aniquilamiento siempre propuesto sigue siendo en todo instante la tentación más inmediata, como lo será más adelante la de San Antonio. Lo cierto es que la conducta frustrada y brutal de García nos hace comprender mejor las alucinaciones de Giacomo: este monje, por primera vez, cae en un síncope; la segunda vez, tras las ofertas, vagando al azar, privado de conciencia, o casi, se des-

maya de pie. Entre el síncope y el embotamiento, entre éste y el éxtasis, *Bibliomanie*, cuando se la ilumina con *La peste*, nos hace ver que entre ambos no hay más que un paso. Embotamientos, brumas, apatías: iguales a muertes recapituladas. No es necesario, en efecto, llegar hasta el fin: cuando uno se siente caer hacia atrás o darse de narices, sucede a veces que funcionan los dispositivos de freno y la caída se detiene. Lo esencial, a cada vuelta de la desdicha, es que sea posible el abandono al vacío: lo que está en cuestión no es la conciencia— Gustave nos hace saber repetidas veces, en textos formales de su Correspondencia, que nunca la perdía, es el grado de presencia en el mundo. Víctima y manipulador de fuerzas oscuras, el muchacho, cuando el peligro asoma, retrocede vertiginosamente. Pero, como conserva el sentido y se limita a “distanciarse” de la realidad, ¿en qué sector del ser puede moverse este niño muy real, alejarse, acercarse al mundo, adquirir distancias? Contesto netamente: en el sector del no-ser. Pronto nos enteraremos de que Gustave es real a medias; estudiaremos en detalle las fases del movimiento defensivo que yo llamo aquí, por no poder definirlo de otro modo, su proceso de irrealización. Pero no avanzaremos sin remontarnos, primero, hacia *Un parfum à sentir*, que dejaremos para volver en seguida a *La peste à Florence*, para aclarar episodios que nos siguen siendo oscuros.

Saltemos, primero, al fin del relato. Tan fea que da miedo, enferma, abandonada, un poco loca, Marguerite está en el último grado de desesperación y de abyección. Para colmo la multitud —la “multitud vil” de Baudelaire— la persigue con su odio y sus insultos. En tales circunstancias no es sorprendente que alguien piense en matarse. Lo sorprendente es que la idea del suicidio le viene de golpe, como una fulguración del genio, y que se le presenta menos como una decisión a tomar que como el descubrimiento de un secreto.

“¡La local ¡La local! —gritaba el pueblo corriendo detrás de Marguerite—.

Ella se detuvo, se golpeó la frente.

—La muerte —dijo riendo.

Y se dirigió a zancadas hacia el Sena”.

¿De quién habla Gustave? ¿De Arquímedes? ¡Eureka! Ella se golpea la frente y ríe: se ahogará, seguro, pero el texto es muy claro: no es consecuencia de un *Fiat* voluntario; el suicidio aparece como una consecuencia que se desprende del descubrimiento. De hecho acaba de descifrar el enigma irrisorio de

su vida; esta muchedumbre, que representa un poco al coro antiguo y, más radicalmente, al "mundo" en todos los sentidos del término —la rechaza sin piedad—. No se trata aquí de exclusión, de poner en cuarentena, ni siquiera de destierro: es su vida lo que buscan; está condenada a muerte desde su nacimiento por el solo motivo de que su fealdad no es soportable. De aquí su iluminación: esta fealdad, al confundirse con el rechazo universal que ella provoca, es su esencia. Digamos, si se quiere, que es su esencia-otra, en tanto que referida a lo que ella es para los otros y por ellos; no importa: fuera de esto, ¿qué hay en ella? Nada que no sea la interiorización de sus taras físicas y las reacciones que suscitan en los otros. Nada fuera de un aliento vago, un "perfume que hay que sentir", del que no sabremos gran cosa, ya que se perderá en la naturaleza sin que a nadie se le haya ocurrido aspirarlo. Su esencia, por el contrario, se define rigurosamente como una prohibición: ella es la mujer que lleva en sí la negación radical de su ser, que la marca por prohibición de vivir. Y asumirá esta esencia con el suicidio y se realizará suprimiéndose.

¿Reprocha Flaubert a la multitud el sentirse atraído únicamente por la apariencia y descuidar "ese perfume que hay que sentir" y que es el alma de Marguerite? No. En la única frase en que hace alusión a este perfume inaprehensible, lo coloca en el mismo plano que la belleza "para ver" de su rival Isabelle, insensible y venal. Poco antes, por otra parte, un personaje se ha encarnizado por sadismo contra la desdichada. La ha arrinconado en el marco de una ventana: "Ella ya no podía escaparle, él podía escupirle a la cara todas estas injurias, podía contarle hasta el final todos los dolores que ella había tenido, decirle cuán fea era, mostrarle toda la diferencia que había entre ella y la (hermosa) bailarina (su rival)..."

—Oh Isambart, ¿qué te he hecho?

—Nada, pero me disgustas... ¿Por qué lloras siempre? Ese aire tan lúgubre, esa manera de caminar tan desagradable, esa facha que da rabia... Ah, no, demasiado fea..."

Este hombre es muy malo, sin duda: pero, a los veintiún años, Gustave adoptará deliberadamente la aversión maligna que Isambart siente por la fealdad. Releamos este pasaje de Noviembre:

"Apasionado por lo bello, la fealdad le repugnaba como un crimen; y, en verdad, hay algo atroz en un ser feo, de lejos aterra, de cerca asquea; cuando habla, sufrimos; si llora, sus

lágrimas irritan... y, en el silencio, su rostro inmóvil parece el asiento de todos los vicios y de todos los instintos bajos". Y Gustave añade:

"Así, él no perdonaba jamás a un hombre que le hubiera desagradado el primer día". La fealdad es el símbolo cristalizado del crimen. Lo declara explícitamente en 1842; pero desde 1836 está tan convencido que otorga al pobre García, generosamente, la mayor negrura del alma, la más atroz de las desdichas y los rasgos más repelentes. Bastará hojear las *Mémoires* y *Novembre* para percibir que este desagrado medroso y teñido de sadismo es uno de sus rasgos más constantes. Con más de cincuenta años, escribe a Carvalho: "Acabo de salir del teatro en el estado de un señor que acaba de recibir en la cabeza una serie de bastonazos. ¡Y no es todo! Abajo, en la puerta, el guardarropa me detuvo, y quedé violentamente tomado por la horrible fealdad de este hombre. ¡Pues el Vau-deville debe hacerme experimentar todos los sentimientos, incluso "el Terror"!"

"Como este susto me había helado (¡Santo Dios, que es feo! ¡Qué dientes!). Llegué a la Censura con una fisonomía y un humor nuevos... La sombra de Flaubert lo ha concebido todo por abandono, asco, reblandecimiento, y para terminar". (A Carvalho, enero 74).

¿Rechaza él, por otra parte, el sadismo de Isambart? En modo alguno: lo pinta sin indulgencia pero sin cólera, y yo diría de este personaje que los sentimientos de Gustave son ambivalentes respecto de él: esto es natural, ya que representa a la vez el encarnizamiento de los otros contra el autor y el espanto que la fealdad suscita en él. En cuanto al innoble populacho, él no le reprocha detestar lo que es feo, sino envilecer el odio, como todos los sentimientos de los que se apropiaba. El peor sádico, por otra parte, es el mismo Gustave, que sólo ha escrito este cuento para atormentar a su criatura con intolerables suplicios, y que ha inventado a Isambart deliberadamente para poder, con su voz, dirigirse directamente a Marguerite y decirle todo el horror que ella le inspira. Sea o no consciente, el joven autor toma a su vez el papel que atribuía al Padre Eterno, y al pater familias: ha creado deliberadamente una criatura asquerosa y se permite el lujo de maldecirla por todas las taras que le ha endilgado. Esto es lo que da al relato su ambigüedad. Pues, al mismo tiempo, la desdichada debe encarnar a su autor. Esto no dejará de sorprender, si recordamos que Gustave era hermoso, que se lo decían y que él lo sabía.

Sin embargo, es este deslumbrante rubiecito el que se encarna con una fea; todas las desdichas de Marguerite —engañada, golpeada, echada por el hombre que ama, escarnecida, semi-devorada por un león, detestada por el pueblo y que sólo escapa al linchamiento por el suicidio— provienen de su triste figura. El autor se ha retratado en ella, pero ella se le parece tan poco que él pasa fácilmente del masoquismo al sadismo. Como si le dijera: "No es posible ser tan fea: seguramente lo haces adrede". Esto es verdad, pero allí veo el motivo en un golpe de genio del joven: para estar seguro de ser despiadado consigo mismo, para reencontrar en sí el aborrecimiento que todo el mundo le tiene, para comprenderlo y compartirlo, para hacer de éste la fuente misma de los males que inflige a Marguerite, para protegerse contra el menor movimiento de simpatía hacia su heroína, es decir, hacia sí mismo, encontró este medio: proyectar en ella su anomalía en la forma del vicio —porque, para él lo es— que más detesta; así podrá olvidar que su víctima es él mismo y tratarse como lo hacen los otros, es decir, en paño de lágrimas. Que Marguerite lo representa es algo que no puede dudarse si se tiene presente: 1º Que los duetistas de *Quidquid volueris* y de *Rêve d'enfer* están presentes en esta *nouvelle* como lo han estado en *La peste à Florence* y, como esbozo, en *Bibliomanie*, donde Baptisto sólo existe para mantener la tensión interna propia de todos sus relatos (un espacio estructurado por una oposición entre dos personas, el frustrador y el frustrado). 2º Que se trata de dos mujeres que se disputan el mismo hombre, y de ellas una, la que se queda corta en *sex-appeal*, posee un alma, es decir, una capacidad infinita de sufrir que la emparenta con Satán, Djaliuh, Mazza, Emma y todos esos avatares de Gustave Flaubert, mientras que la otra, hermosa como el día pero seca, interesada, sin corazón, es de la línea de los autómatas Arthur, Paul, Ernest. 3º Que el hombre es conquistado sin esfuerzo por la vamp —quien por otra parte lo abandonará muy pronto— y que la pobre Marguerite, mujer legítima del infiel, es privada por una usurpadora de un amor que le correspondía por derecho. 4º Que el sufrimiento de la fea está acompañado de un extraño orgullo y —Gustave lo dice expresamente— de malignidad. Queda en pie, de todos modos que, en *Un parfum*, ha elegido el producirse horror. Naturalmente, el tema se inspira en un lugar común del romanticismo: los autores del momento se complacen en meter almas sublimes dentro de cuerpos repugnantes. Pero Gustave trata el tema a su manera, es decir, despiadadamente, el alma de Marguerite, por otra parte, no es

sublime más que por su capacidad para sufrir; su amor nos es mostrado únicamente en su aspecto negativo, juzgamos su grandeza de acuerdo con la desesperación que roe a la pobre abandonada. Pero, sobre todo, el drama se representa en dos planos a la vez: en el nivel superior es ocasión para que Gustave se introduzca en la idea de *Fatum*, nuevamente adquirida, imagino, en su forma filosófica, pero que, desde hace mucho tiempo, apareció ante el jovencito como el sentido de lo vivido y su orientación. En el nivel inferior, que se oculta bajo el primero, es un ajuste de cuentas. Y la fealdad de Marguerite permite contar la historia en dos planos a la vez. Es lo que comprendemos mejor al examinar de más cerca la tara que el hermoso adolescente se achaca sobre el papel. De hecho, si la fealdad representa la lepra de la que se cree alcanzado, que los otros detestan en él y que él detesta junto con ellos, sin dejar de detestarlos, los caracteres principales del símbolo nos informarán sobre el objeto simbolizado.

Se trata, en primer término, de una determinación recibida y constitucional. Comprendemos que Gustave empiece por reconocerse culpable, pero es para parecer, casi en seguida, como inocente: él ha nacido con un vicio de conformación mental, como Marguerite con un físico ingrato. Pregunta de inmediato: "¿De quién es la culpa?" Y contesta Charles Bovary: "De nadie: es la fatalidad". Marguerite es repulsiva: no es culpa de ella. Y en cuanto al pobre Isambart, si es un poco sádico en los bordes, tampoco es culpa de él. ¿Hay que echar la culpa al populacho? Pues no: los hombres están hechos de tal manera que detestan la fealdad y la miseria. En una palabra: todo el mundo queda absuelto. Esta indulgencia, en un niño desdichado y lleno de rencor, no deja de ser un poco sospechosa. Pero se proclama, sin embargo, y Gustave cree en ella: creará toda su vida. Hay que señalar, no obstante, que los "no ha lugar" no se basan en el determinismo mecanicista —el que su padre intenta enseñarle— sino en la Fatalidad antigua: Flaubert no quiere dejar ninguna duda al respecto, ya que da al Destino, desde las primeras líneas del cuento, su nombre griego de *Αναγκη*. Y el *Fatum*, tal como él lo concibe, es exactamente lo contrario del determinismo. Si adoptáramos los principios del doctor Flaubert, cae de su peso que absolveríamos a todo el mundo; y, desde su punto de vista, tendríamos razón: el mundo es un torbellino de átomos que se desplazan, se unen y se separan según leyes inflexibles; nadie lo ha creado, nadie lo rige. La fealdad de Marguerite, resultado fortuito de un encuentro de series causales, no es más que un hecho

—por otra parte exterior a ella, ya que todo en ella, incluso “ella misma”, es exterioridad. La belleza, la banalidad de Isabellada son hechos; no se puede decir nada, fuera de que ahí están. No hay ni bien ni Mal. Nada más que lo Falso y lo Verdadero. El saber tiene aplicaciones prácticas que permiten a los hombres guiar en parte su vida, ya que les enseña a reproducir tal o cual causa para obtener tal o cual efecto.

El *Fatum*, en Gustave, es la necesidad para una vida de vivirse hasta una muerte definida de antemano, que la espera a la hora fijada, en el lugar señalado, y de desenvolverse fastidiosamente en una serie de episodios cuyo plan detallado ha sido establecido antes del nacimiento. De cierta manera su padre no lo contradiría, ya que debía pensar, como Laplace, que una inteligencia sobrehumana que conociera las leyes del universo y el estado actual de las partículas que lo componen estaría en situación de prever la sucesión de sus estados ulteriores hasta el fin del mundo. Pero habría un malentendido: para el cirujano jefe se puede modificar una situación actuando sobre los factores que la determinan; para Gustave, no: las acciones que se emprenden —las más reflexionadas, las mejor calculadas, para modificar el Destino, no pueden hacer nada más que realizar “lo que estaba escrito”. No hace falta más para que nuestras vidas irremediables se lancen con intenciones extrañas y para remplazar en cada uno la exterioridad del determinismo por la interioridad de un siervo arbitrario aplicado, pese a sí mismo, a realizar la intención-otra que ha decidido de su destino. Vemos, de golpe, renacer la idea de culpabilidad. ¿Todos inocentes? ¿Y si fuéramos todos culpables, empezando por esos. Otros que nos maniobraron aún antes de ser nosotros concebidos?

Volveremos sobre el punto. Por el momento, debemos comprender a Marguerite. Al recurrir al *Fatum*, Gustave, tras haberla proclamado inocente, le atribuye la responsabilidad de su fealdad. Es verdad que no lo dice, pero se puede leer en cada línea: la fealdad ofende. Mecanicista, habría registrado sin pasión la acción de las estructuras anátomo-fisiológicas sobre el comportamiento de esos animales rigurosamente condicionados en lo moral y en lo físico: los hombres. Pero está muy lejos de ello, pues es el primero en sostener que la desgracia del cuerpo nace de la mala voluntad. Este joven esteta la juzga imperdonable; cree descubrir en ella no sé qué intención maligna; se es feo para desagradar: es más o menos el lenguaje que Isambart emplea con Marguerite. Gustave reencuentra aquí, por otra

parte, eso que se llama un tópico popular: ¿acaso no se habla de fealdad agresiva? El lo sabe, por otra parte, y recurre al pueblo, cuya cólera provoca Marguerite, para que dicte sentencia: Isambart, Gustave y la multitud condenan a Marguerite a muerte por pecado de fealdad. Extraña concepción: por un lado hace de la fealdad una determinación recibida cuya ley es la exterioridad y que, resultado pasivo de la herencia, de accidentes intra-uterinos, etc., se mantiene por pasividad —y, por otro lado, más arcaico, más profundo, considera responsables a aquel o aquella que la padecen. De cierta manera, sin embargo, esta determinación doble y contradictoria da muy bien cuenta de nuestra reacción espontánea: en el hombre todo es todo el hombre, una cara, por ejemplo, es a la vez dada y vivida: es una inercia turbada por actos de comunicación, sin cesar descompuesta, recorrida, agitada por expresiones que la retoman por su cuenta y se hacen ver por ella, a través de ella, componiendo sus rasgos. Ni un instante subsiste la cara humana en la soledad del ser: es vivida, comprendida, es una fisonomía; el descanso mismo —la calma en los ojos vacíos de las estatuas griegas— es intencional: significa la adaptación del interior a lo exterior y, paradójicamente, la movilización total del cuerpo. Así, el material de la expresión se vuelve él mismo expresivo. Doblemente: una nariz roja condiciona una sonrisa —hasta cierto punto: la belleza de la sonrisa puede hacer olvidar la rojez de la nariz— y, sobre todo, la fisonomía —en el sueño como en la vigilia— se convierte en un aire permanente. Trabajada por las significaciones, esta carne les da a todas su singularidad, su irreductible materialidad; participa, de golpe, en la intencionalidad general y parece, en su estructura misma, la manifestación de una intención profunda. La fisonomía, materia determinante de la forma, sonrisa de las profundidades entrevista bajo las sonrisas de la superficie, se diría que es la inercia del ser manifestándose como elección. Esta impresión no es enteramente falsa, en la medida en que ha podido decirse que cada uno, a los cuarenta años, es responsable de su cara. Y, además, es verdad que el sentimiento de ser feo afea. Pero lo que nos importa es que un rostro, libertad encadenada, materialidad sobrepasada, justifica aparentemente esta confusión de primer movimiento entre lo estético y lo moral. Hermoso, tranquiliza; feo, parece revelar la fealdad de un alma; más aún; profetizar la desdicha: un poco por todas partes, los jettatores tienen dos o tres de estas características: son desdichados, extraños (fuera de lo común o extranjeros) y feos. La fealdad no es necesaria,

pero, cuando está ahí, los otros dos rasgos están también: una mujer verdaderamente fea sorprende, choca en medio de la chatura "qualunquista" de las cabezas humanas y nadie duda de que es desdichada. Es en este nivel que hay que tomar al siervo arbitrio: la mujer fea no es contagiosa a la manera de un enfermo de cólera o de un apestado; estos no pueden transmitir más que el mal del que sufren, y nada impide en consecuencia imaginar racionalmente el contagio como exterioridad, desde el punto de vista determinista y mecanicista. Pero el jettatore no comunica su mal: así, el napolitano que pasa frente a una mujer muy fea piensa que su mujer va a morir o, en el mejor de los casos, que él muy pronto se romperá una pierna. En este sentido descubre, en la jettatrice, una anónima malignidad que escoge sus víctimas, adecuando a cada una de ellas la catástrofe que debe golpearla. Esta fuerza de orden espiritual no pertenece, es verdad, a la jettatrice que, con frecuencia, ni siquiera es consciente del mal que hace: sin embargo, el poder maligno se manifiesta por ella, a través de la desdicha que la ha golpeado primero, y que ha debido interiorizar, vivir de día en día, que mantiene, en suma, por el hecho de existir y de desolarse. Es aquí que, para la conciencia popular, se produce la contaminación: el principio malo que ha creado a esta desdichada deliberadamente, para que pueda sufrir y contaminar a la vez, la desborda infinitamente, por supuesto, pero, por el hecho solo de prolongarse en ella como la razón suficiente de su vida y que ella se lo apropie como la sustancia misma de lo vivido, percibiendo, sintiendo, optando, decidiendo en tanto que es, que sabe ser y seguirá siendo la mujer irremediabilmente horrosa que el Mal ha golpeado en su ser, en tanto que esta fealdad terrible no es una inercia, sino que ella debe sobrepasarla y, en consecuencia, asumirla en cada una de sus elecciones (en tanto, por ejemplo, que su gusto inmoderado por los dulces es un sustituto, por desplazamiento, de un deseo sexual que su físico —ella no lo ignora— le impide realizar, mientras la mirada de los otros —más que los espejos— y sus comportamientos le redescubran a cada instante la tarea que ella quería olvidar y que, consecuentemente, esta fealdad descubierta está en la base de la relación antagónica que ella sostiene con ellos), por todo eso se dirá que ella existe el Mal con el que se la golpeó, que ella lo interiorizó como el principio permanente que rige sus percepciones, sus sentimientos y sus conductas, en una palabra, que se lo reapropia y se hace responsable de él. ¿Libre arbitrio? No, pues no puede hacer que no sea y que no motive todas sus

conductas. Pero, sin duda, siervo arbitrio pues mientras no se mate, ella es cómplice de la decisión maligna que la engendró; mejor dicho, es esta misma decisión continuándose en la libertad de su criatura, pero quedando allí como Destino para empujarla siempre, a pesar de sí misma, a lo peor: a lo que habrá de causarle más dolor, a lo que más perjudique a los otros. De hecho, la decisión que se toma en tal o cual instante puede, superficialmente, parecerle inocente y sin relación con el mal que la corroe. Pero el Mal está en ella, ya que es su totalidad y su destino, que es él quien desvía la conducta elegida hacia sí mismo, es decir, en todos los casos, hacia lo peor. La desdichada es culpable también de esto puesto que, incluso cuando pretende ignorarlo, sigue siendo profundamente consciente.

No necesito decir que no intento aquí una verdadera fenomenología de la fealdad: he querido explicar, por razones que no llamaré objetivas, sino intersubjetivas, la reacción que ésta provoca en gran cantidad de personas. Gustave, adolescente, es una de ellas. Sabemos que fue supersticioso y oracular: si en *Madame Bovary* prodigó los intersignos premonitorios, no fue con el propósito pueril de dar otra vuelta de tuerca suplementaria a la novela, haciendo presentir el fin desde el comienzo, sino que, en realidad, veía su propia vida poblada de intersignos —anunciadores de lo peor en general. La fealdad era uno de ellos. Para un niño pasivo y siniestro, convencido de ser arrastrado hacia el fin más horrible por un destino inevitable, el encuentro de un hombre mal hecho físicamente era un verdadero traumatismo: debemos recordar que, en los períodos en que se orilla la depresión mental, falta la fuerza para dominar y superar la aparición de una cara horrorosa, de una expresión siniestra y forzada: ésta se imprime en la mente y permanece, es la imagen profética de nuestro Mal. Gustave no está por cierto, en los primeros años de su adolescencia, al borde de la depresión, pero muestra algunos signos de ella: las palabras y las cosas se hunden en él, indigestas, transformadas en amenazas inertes por su propia inercia. Por esta razón, es cierto que la fealdad lo ofende y lo asusta: es su inexorable Destino concentrado en un rostro y que se ofrece completo a su intuición. Cuanto más pasivos somos, efectivamente, cuanto más la clave del mundo, la praxis, esa lucha paso a paso contra el destino, se nos ha escapado de las manos, tanto más sufrimos de la fealdad de los otros, tanto más nos parece insoportable, en nosotros como determinación insostenible de lo vivido, en el otro, que concebimos a nuestra imagen, como soporte inerte, doloroso

y responsable de un atroz Destino²⁸, y tanto más ella se nos aparece como la insoportable Verdad de este mundo. Así es Gustave, así será siempre. Para él, Marguerite es culpable: esta víctima tiene un siervo arbitrio, es decir que el Destino, determinismo al revés, es, en ella como en Gustave, la libertad para la desgracia. Se le deja la elección de los medios, pero, emprenda lo que emprendiere, éstos terminarán realizando el fin prescrito que sólo puede ser una agravación de sus desgracias; ella lo sabe oscuramente y ésta es su mayor falta; ella sabe, cuando intenta hacer algo, que no hace más que acercar el desastre objetivo que fue decidido en altas instancias. En otras palabras, el Ser es una elección; es simplemente, en cada uno de nosotros, la elección del Otro. Por lo tanto hay dos culpables: yo, que asumo y realizo la elección mala y trascendente mediante mis opciones particulares; el Otro, creador sádico que me ha hecho para el crimen y la desgracia. Aquí quería llegar Gustave: este juez-penitente se acusa para condenar mejor al Otro. Ciertamente, no es amable, es maligno y comprueba, con cada latido del corazón, este mal radical: la identidad del crimen y de la desgracia, la subordinación de un sí mismo responsable y consciente a un alter ego producido en él por el Otro. Doblemente mala, Marguerite, imagen del autor, está condenada a ser libre —libre para el mal— es decir, a interiorizar esta inerte determinación, la fealdad —lo que provoca el Mal exterior (malevolencia, sadismo, escándalo, linchamiento), y por reacción el Mal interior (sufrimiento, vergüenza, envidia, malignidad); entre uno y otro se establece una relación dialéctica que ni siquiera acabará con la muerte de Marguerite (su cadáver termina sobre una mesa de disección). Pero ¿el Otro, el que ha creado a Gustave? ¿El que Gustave ha imitado —sin duda para comprenderlo mejor— al crear a Marguerite? ¿Acaso no es, con el nombre de *Ἀνάνης*, el primer criminal? Y estamos de vuelta en la predestinación. Aunque esta vez el hermano menor es mucho más explícito. Recordemos esa eureka, seguida sin tardanza de una zambullida definitiva. Marguerite comprende que ha sido rechazada por el tribunal de sus semejantes y que esta sentencia rigurosa no hace más que sacar a luz un vicio ontológico que, desde el primer día, le quitó el derecho a vivir. Es el mismo caso de Gustave, nacido culpable, es de-

²⁸ La fealdad de un agente práctico y comprometido en una empresa colectiva interviene muy poco —o nada— en sus motivaciones. Recíprocamente, sus camaradas no la notan —o la olvidan—. La praxis tiene otros criterios.

cir, un Flaubert inferior —algo que una gloria de la ciencia, justamente orgulloso de su primogénito, no podría admitir— es un defecto de ser, un defecto en el ser. De todos modos, aunque sólo sea como laguna, este no-ser tiene un estatuto ontológico: es. Esto quiere decir: inercia, condicionamiento en exterioridad, pero también permanencia. Esta nada hueca, por supuesto, debe ser interiorizada por el niño en forma de pecado original. Pero esta fisura no se ha puesto por sí misma en la plenitud de lo real: hubo que ponerla. ¿Quién habría de ser, pues, si no el Dios que hizo a Satán y a Marguerite, el Padre, qué hizo a Achille a su imagen y a Gustave a imagen de un antropopiteco o de un adefesio despedido, renegado por todos? El acto original está descrito: es un vicio de forma deliberada (es por esto que habla de *Fatum*) que produce una criatura para viciarla de nulidad. Y como la nulidad fue el fin real del proyecto creador, el vacío que resulta de éste, parásito del ser, es en sí mismo un escándalo ontológico, en tanto no-ser que es; el escándalo cesará si esta nada presuntuosa adquiere conciencia de sí misma y reconoce, suprimiéndose, que sólo ha sido creada y puesta en el mundo para no ser más o, si se prefiere, que el Otro ha puesto en ella ese fin último que es también el desarrollo temporal de su esencia: suprimirse. Situación paradójica; el autor de sus días lo rechaza al producirlo, lo produce para rechazarlo y para que su criatura se entere, al debido tiempo, de este rechazo y se odie lo bastante como para suprimirse. Sin embargo, es justamente esto lo que Gustave ha querido decir: no hay ni Padre ni Dios en el origen de Marguerite. Nada más que el *Fatum*. Pero, ya lo hemos visto, es el mismo joven autor quién creó a la pobre mujer en el odio y para que el mundo entero la condene a muerte. No dudo que haya sufrido y rechinado los dientes cuando se encarnizaba sobre la desgraciada y, especialmente, cuando se detestaba en ella. Dicho esto, ¿qué quiere dar a entender? ¿Que su padre lo amó y después lo rechazó? Sin duda. Es la frustración de amor que está en el centro del relato. Y ¿qué más? ¿Que el mismo Achille-Cléophas, al engendrarlo, quiso rechazarlo? ¿Qué le ha dado deliberadamente una tara inaceptable para la familia Flaubert, lo cual equivale a expulsarlo de ella por el mismo acto con que lo hizo entrar? Observemos que, en *Un parfum*, Gustave, creador, es su propio padre, pero que el funámbulo amado por Marguerite, a quien abandona por Isabellada es también Achille-Cléophas. Como si Gustave le dijera al cirujano jefe: "Has dejado de quererme porque te

decepcioné. No es eso lo que te reprocho, pues yo soy realmente decepcionante. Te reprocho haberme hecho tal cual soy".

Esta protesta no se mantendría en pie, pese a todos los sofismas que acabamos de citar, si Gustave se considerara víctima de una deformación física o mental. Incluso si considera que quienes la padecen terminan a la larga por interiorizarla, no ignora que estos son accidentes imprevisibles y que el Padre de familia no ha tenido ni la intención ni los medios de infligírsela. ¿Cuál es, pues, el ser a la vez natural e institucional que puede con toda conciencia reprochar a Achille-Cléophas de haber querido dársela? Un *parfum à sentir* no nos lo dice: por el contrario, el punto se expone en un texto extraordinario de *La Peste à Florence*, sobre el cual podemos volver ahora.

"(García) era débil y enfermizo, François era fuerte y robusto; García era feo, torpe, flojo y de pocas luces; François era un hermoso galán, de agraciadas maneras... por lo tanto era²⁹ el primogénito, el preferido de la familia: a él iban todos los honores, las glorias, los títulos y las dignidades; al pobre García, la oscuridad y el desprecio".

Hemos leído bien: François es afable, capaz, recio; es, por lo tanto, el primogénito. Dos ideas han entrado en colisión y se interpenetran. Una y otra son muy razonables: es el mayor, a él le corresponde la herencia; este hermoso galán era el orgullo de toda la familia. Una buena locura nace de su entrecruce: tenía todas las cualidades y, en consecuencia, era el mayor ¿Y García? A ese le faltan todas y, en consecuencia, es el menor. Para Gustave el estatuto del mayorazgo —naturalidad y cultura conjuntamente— determina las cualidades del niño: el primogénito será el mejor. ¿Por qué? Porque es el primero. Tal vez se quiera decir que Gustave se ha explicado mal, que Cosme reconoce estas cualidades a François porque este es el futuro jefe de la familia, pero que, en realidad, no las posee. No, no —las ideas son firmes, están nítidamente expresadas, veinte veces repetidas en el relato: es verdad que García es cobarde, malo, débil y feo. De su hermano no me atrevería a decir que es un modelo, pero no lo haré por la única razón de que Gustave odia este tipo de hombre temidos, seductores, brillantes, cuya adaptación inmediata y espontánea a todas las situaciones va acompañada necesariamente de un vicio cardinal: la satisfacción. François es Henry, tal como se

²⁹ Subrayado por mí.

nos muestra al terminar la primera Education. Pero en lo que se refiere a la belleza, la inteligencia, el valor y la fuerza, sí, podemos estar seguros de que posee estas cualidades que forman parte del mayorazgo. Como si estas virtudes nacieran espontáneamente del estatuto de heredero, de futuro pater familias.

¿Es una locura? Tiendo a ver más bien en esto un relámpago de genio nacido del sufrimiento y del odio. Sin duda no es cierto que los mayores valgan más que los menores; pero el favor del padre y, en las sociedades feudales, la certeza absoluta de ser un día el Dueño de Casa, confieren muchas veces al primer hijo una audacia tranquila, una feliz sumisión, la conciencia de sus deberes y de sus capacidades, en una palabra, todas las oportunidades en el punto de partida. Después de esto, lo que hace con sus dones es asunto de él y de nadie más. El pater familias es a la vez su creador y su amo, pero es también, dado que este primogénito debe reemplazarlo, su posible más íntimo. En nuestras familias conyugales el amor y la confianza de la madre dan al hijo preferido —y que no es, ni de lejos, siempre el mayor— lo que he llamado antes la soberanía: cuando el favorito es el menor, se producen compensaciones, todo un juego complejo de desequilibrio y reequilibrios, una interiorización por los hijos del antagonismo de los padres: las suertes no están echadas. En fin, no siempre. En las "familias tradicionales" el padre reina y, como la jerarquía de los hijos se basa en el derecho de primogenitura, produce, de un coletazo, a su favorito en la objetividad. Habrá de amarlo sin tomar en cuenta su cara, pero no como las madres, que prefieren a todo la carne de su carne, sin preguntar nada: este amor objetivo, fundado sobre un estatuto social que expresa por sí solo a la sociedad entera y al conjunto de las instituciones que aseguran el orden feudal, es a la vez exigencia y generosidad. Por otra parte, no se dirige a la pequeña vida azarosa y fortuita que acaba de nacer, sino al ser social de su futuro reemplazante: el pequeño favorito interiorizará este amor y tomará conciencia, al mismo tiempo, de este ser objetivo, es decir, de su antelación absoluta. De modo que las cualidades de François no son más que el feliz desarrollo de sus oportunidades. Es hábil porque se siente a sus anchas en su piel de futuro amo; habla bien porque el lenguaje, como toda cosa, le pertenece; su nobleza benévola señala que es consciente de las responsabilidades extremas que asumirá a la muerte del padre. Por la misma razón García, segundón por

esencia —es decir, en el nivel del Fiat paterno— carece radicalmente del amor que le habría permitido amarse. ¿Para qué ejercerse, aprender, progresar? El tiene que mantener su rango; entendamos: vivir en su lugar, nunca más arriba: esto es lo fundamental. Los dos hermanos están igualmente alienados: en cada uno de ellos la existencia está sometida al ser, es decir al Otro. Pero la alienación sirve a François, y no sirve a Garcia. La fecha de su nacimiento le prescribe el límite de sus ambiciones. Es flojo, nos dice. ¿Podría ser de otro modo? Su deber es serlo: que no se le ocurra eclipsar con sus virtudes al futuro jefe de la familia. Y además, ¿por qué fatigarse si, de todos modos, los honores y el dinero irán al primogénito? François tiene suficiencia: sólo depende de su padre, es decir, en un sentido, de sí mismo. Le importa poco que el viejo Cosme, después de haberlo engendrado, haya fabricado docenas de hijos: sus prerrogativas no serán atacadas. Garcia, ese ser relativo, está condicionado hasta en su consejo más secreto, hasta en su más secreta opinión, hasta en sus huesos, no sólo por su condición abstracta de hermano menor, sino por quien la vuelve concreta e insoportable para él, por ese hermano que lo ve, que le habla y cuyas llamativas virtudes —que son privilegios— tienen como efecto directo el suscitar los tinieblas del vicio en el corazón del menor. Pues el mismo vicio, en Garcia, es relativo: no nace directamente de su esencia singular; no es más que el reverso de las virtudes de François. El ser de Garcia se reduce a su Ser Otro, es un límite a priori, impuesto por el Otro: es una negación impuesta por el padre en esta forma imperiosa: "Prohibido ir más lejos", y encarnada en el mayor, cuya plenitud lo remite sin cesar al no ser. De aquí la única y vana pasión del hermano menor: sustituir al futuro jefe de familia, matándolo si no hay otro medio. No importa: sus pasiones pueden estar ya inscritas antes de su nacimiento en su estatuto de hermano menor, pero no habrán de aparecer si él no las realiza; sus intenciones criminales no pueden derivar de su esencia —aunque estén comprendidas en ella— como propiedades matemáticas: existirán como determinaciones reales y fechadas de su subjetividad a condición de ser afectado por ellas. Su cobardía —para citar un solo ejemplo— es inducida en él, es cierto, por el valor de su hermano, pero no sería más que una virtualidad en él si no ocurriera que se asusta y huye de los campos de batalla. Es aquí que volvemos a encontrar el siervo arbitrio de Marguerite y que comprendemos finalmente la fealdad simbólica

con que el autor quiso dotarla. Pues García, cuando huye, cuando lo corroe la ambición celosa, cuando sueña en matar a François, se hace totalmente responsable de su realidad subjetiva; es él, él solo, el afectado por estas pulsiones malignas y el que las hace existir; aquí lo tenemos, pues, atrozmente culpable. Pero, por otra parte, sin excusarlo por ello, Gustave nos dice claramente que, al actualizar sus vicios o rumiar sus siniestros proyectos, el hermano menor de los Médici se limita a interiorizarse el estatuto que le ha sido impuesto y que lo define por privación. Dicho de otro modo, cuando García sueña en asesinar a François, realiza su condición de hermano menor. La realiza espontáneamente y con la misma espontaneidad cae desmayado durante el baile. Pero la espontaneidad no excluye la heteronomía, sino al contrario. Espontaneidad alienada, libertad dirigida: este es el siervo arbitrio. Marguerite era culpable de interiorizar su fealdad; en efecto, lo hacía espontáneamente, pero estaba hecha de tal manera que debía practicar esta interiorización con exclusión de toda otra. De modo semejante, García sólo tiene licencia para interiorizar la esencia impuesta de manera de cargar con toda la responsabilidad. Esto equivale a ejecutar uno mismo y a cuenta y riesgo la sentencia prenatal que lo condena a la mediocridad y a la envidia; aquí lo tenemos, pues, culpable: su alma es negra, una impotente y celosa ambición lo atormenta, exuda malignidad: es, pues, el segundón. Y de nuevo somos remitidos al Mal radical: el joven fue castigado, desde que fue concebido, por una falta que se ha decidido que habrá de cometer; más exactamente, la falta es tan sólo la inevitable interiorización del castigo anticipado; malo por ser segundón, segundón por ser malo: este torniquete nos descubre la desdicha profunda de García, es decir, su alma cercada. No importa lo que piense, lo que sienta, lo que emprenda: siempre está actualizando su insuperable condición de hermano menor.

¿Es esto entonces lo que simboliza la fealdad de Marguerite? ¿Es éste el crimen que Gustave reprocha al pater familias? Sí: después de *La Peste à Florence* ya no podemos dudar: es esto. De hecho, en esa noche memorable en que engendró a Gustave, Achille-Cléophas pudo temer que su futuro engendro fuera tarado o enfermo, pero no pudo preverlo con certeza: corría el riesgo, eso es todo, y esto el hijo no podía echárselo en cara. Por el contrario, nueve años después del nacimiento de Achille, el cirujano jefe tenía una certeza —formal pero

absoluta—: viniere lo que viniere, su primer hijo era nueve años mayor que el recién venido. Y aquí está el gusano en la fruta, la falla del diamante: segundo. El niño tenía que ser segundo, el padre Flaubert lo sabía y esta certeza no lo retuvo. Peor aún, ya que quería a este hijo segundo, fue para tener un hijo menor que lo engendró. ¡Bah, se me dirá, la cosa no le hizo tanto daño! No nos engañemos: la condición del menor es variable; todo depende de la célula familiar y de sus estructuras. Si dos hermanos no son gemelos, tiene que haber uno que sea mayor que el otro: esta necesidad física no constituye por sí un destino, a menos que esté duplicada por una determinación cultural. Por otra parte, la cosa pasa cuando se trata de una institución universal: el niño se somete más fácilmente a ella porque “es así”. Pero cuando Gustave viene al mundo, el derecho de primogenitura está abolido. Sin embargo, sigue existiendo en cierto modo en la familia Flaubert. Lo mantiene el capricho del progenitor. La estructura familiar es tal que este régimen preferencial aparece a la vez como una determinación objetiva de las costumbres sociales, como un principio perimido o, en ciertas capas privilegiadas, pasada del derecho institucional a las costumbres y, en un medio en general hostil, como una libre decisión, como un Fiat subjetivo del pater familias. En una sociedad en que el derecho de primogenitura, suprimido en el código, existe por aquí y por allá, en islotes, una subjetividad caprichosa y soberana lo reanima en un punto particular y lo afirma, creando un segundón para afectarlo de un estatuto de inferioridad. Dicho de otro modo, el padre ha tenido “su idea”; en todo caso, Gustave está convencido. Y, ¿qué es ser hermano menor, si no es sentir el propio ser —es decir su estatuto— como otro? Entendamos a la vez que él es querido por otro y hace de Gustave, personaje relativo, un otro diferente de los Flaubert— que son todos absolutos. Más aún: ser segundón es diferir de sí mismo; la espontaneidad de lo vivido tiende a afirmarse soberanamente; soy yo, yo vivo, yo me siento vivir— pero el estatuto la contiene y la niega: en el instante en que el niño se afirma, se siente como secundario; vive la contradicción de su existencia y de su ser, como Marguerite la de su amor y su fealdad. Segundón, Gustave es inferior y responsable de su inferioridad. No se es “inferior” en la familia Flaubert: hay que ser digno del padre glorioso que la rige. Si te han maldecido al fabricarte, es porque han decidido que serías indigno. No hay más que dos soluciones. Llevar al extremo la sumisión

rencorosa y realizarse como nada por el desvanecimiento o el suicidio; llevar hasta el asesinato la rabiosa rebelión. Dos soluciones que, en el pequeño Gustave, no son más que una. Dos maneras de hacerse relativo, por supuesto, pero, ante todo, dos maneras de vivir la contradicción al extremo, es decir, sin descuidar nada de ninguno de los dos términos. Libertad encadenada, el absoluto sólo tiene una manera de hacerse absolutamente relativo: abolirse; pero, al mismo tiempo, está dada la otra solución; si el joven, al suprimirse como persona individuada, se realiza como hermano menor, se eliminará como hermano menor si decide sobrevivir como persona y suprimir al mayor. En realidad, ya nos hemos dado cuenta, un segundón que se libra de su hermano mayor con una estocada, a menos que el asunto sea arreglado con el sumo secreto y que nunca se sepa nada, está en gran peligro de ser visto por sus jueces como un segundón asesino, lo cual es una manera, entre otras, de manifestarse relativo y segundo, es decir, de expresar espontáneamente su pura esencia prefabricada y retomarla a su cargo: Condenado a muerte, ejecutado, se habrá reunido, mediante un rodeo, con Marguerite en el no-ser que es su destino. Con lo cual no escapa al veredicto eterno y prenatal: muerta, Marguerite sólo deja de ser fea para convertirse en carroña; ejecutado, Garcia seguirá siendo in saecula saeculorum un segundón. Sencillamente, de estas dos empresas inseparables la primera representa el movimiento práctico de la realización y la segunda no es más que su inversión imaginaria. Por supuesto, Gustave nunca ha intentado en serio el suicidio. Pero ha deliberado el punto, ha visto su posibilidad íntima: es vacilar ante una solución real y finalmente descartarla o, más bien, postergarla; en principio —aunque se haya complacido a veces en imaginar su muerte, el remordimiento de su padre, etc.,— este acto diferido, siempre al alcance de la mano, aparece como una determinación íntima del joven, virtual si se quiere, pero no imaginaria. ¿Matar a Achille? Es un deseo fundamental del adolescente, pero es un deseo irreal que se manifiesta en los momentos en que el escritor se abandona y libra su pluma a un onirismo dirigido: si miramos de más cerca las últimas páginas de *La Peste*, veremos qué intenciones reales recubre este deseo soñado.

La falsa muerte, el desvanecimiento, no son nunca alcanzados por el niño: nunca va más lejos que la postración y la melancolía letárgicas; dicho de otro modo, nunca pierde sus sentidos, pero la historia de Marguerite prueba que muchos de estos em-

botamientos eran la consecuencia de una iluminación precedente —siempre la misma. La idea surge en Marguerite y el pobre adefesio va a ahogarse sin demora. Sabemos lo que ha entendido: el rechazo inflexible que se le opone está inscrito de antemano en el ser: soy yo misma; falla consciente en la plenitud que exige, para reformarse totalmente, mi desaparición, detestable y detestada, me detesto hasta destruirme, es mi esencia, y mi suicidio me realizará como objeto supremo de la abominación universal, (incluida la mía); mediante la aniquilación que es mi imperativo categórico, me convertiré en lo que soy. El joven autor piensa y siente del mismo modo, menos dramáticamente, con la misma profundidad. Sea cual fuere la violencia de las pasiones provocadas por el eterno retorno de las ceremonias familiares, cada una de las cuales lo restaura segundón, éstas no llegan a afectar en él la aceptación a priori de la maldición paterna y la conciencia de su propia culpabilidad; esto significa que son vividas en la perspectiva de la autodestrucción, lo que contribuye a dar cuenta de su carácter pasivo: delante de Achille, la rabia puede trastornarlo; será blanca: desarmada de antemano por una aquiescencia fundamental, sólo puede volverse contra él mismo, contra su indignidad, y remedar la muerte. Digo remedar porque, cuando se trata del suicidio el joven escritor, a los quince años, no encuentra ninguna solución satisfactoria: Marguerite se da la muerte; el agua del río es el instrumento necesario: es embarazoso; para que su fin sea puro, ella tendría que aniquilarse en el instante en que el rechazo universal, interiorizado, confluya en ella con el ser-para-el-rechazo que le ha dado su creador: la unidad vivida y consciente de esta doble negación debería ser por sí misma la muerte, sin recurrir a un utensilio material. Es por esta razón que Gustave, algunos meses más tarde, permite que la rabia pasiva de Garcia —que corresponde a la misma toma de conciencia— lo precipite en la falsa muerte, desvanecimiento que el autor rozó con frecuencia y jamás conoció; rechazado por Cosme y por la aristocracia florentina, la conclusión se extrae de sí misma en la existencia parasitaria del teniente pobre: pierde el conocimiento. Esta falsa muerte es un progreso en el pensamiento onírico de Gustave: está tan perfectamente ajustada a las exigencias de la situación, asimismo es tan espontánea y tan discreta, que nadie la advierte. El baile continúa: al amanecer, cuando ya se han ido los últimos invitados, barren el salón y un criado imperturbable lo tira a la basura sin que el mundo haya perdido nada de su

plenitud. Sin embargo, Gustave no está satisfecho de este perfeccionamiento: el desvanecimiento está muy bien: ve en él la radicalización de sus postraciones, su *sentido*. Pero justamente porque sus estados letárgicos y conscientes le son familiares, porque la abolición momentánea de su conciencia se le aparece en esos momentos de fuga como su tentación, él no ignora que esta falsa muerte, si pudiera producirse, sería seguida de resurrección. Habría de ir mucho más lejos en *Novembre*, como veremos. Pero ello se debe a que ha entrado en la fase pre-neurótica. Por el momento no se atreve a llevar las cosas al extremo: perder conocimiento es una repetición de la muerte. No la muerte misma; además, por una vez, querría, favorecido por el onirismo, arreglar sus cuentas con Achille. Es así que Garcia resucita y, en los últimos capítulos del relato, lo vemos ultimar a François con sus propias manos.

Aquí está la segunda solución: el crimen. Es chocante: vemos aquí a la debilidad como tal y sin ningún socorro imponerse a la fuerza. Pero debemos entender que ésta es la única revancha que satisface a Flaubert: si Garcia pagara esbirros para asesinar al cardenal, habría recurrido a la fuerza de los otros.

Lo que quiere el joven autor es que su impotencia de ser relativo se suprima por sí sola dando cuenta del Otro, del absoluto que lo ha relativizado hasta en sus huesos: no basta con suprimir este absoluto odioso, sobre todo hay que reemplazarlo: es menester que Garcia, cobarde, pasivo, mal espadachín, se convierta en el mayor, destruyendo él solo a este matón, a este fanfarrón experto en el manejo de las armas respecto del cual él es un segundón. Además leamos esta última parte detenidamente y veremos que tiene todas las características de un sueño: Gustave dormía con los ojos abiertos al escribirlo y sus intenciones están menos ocultas que en los cuentos posteriores.

Todo el mundo se ha ido de cacería: a caballo. El cardenal está con atuendo de caballero y lleva espada. "Se aparta para seguir la pista del ciervo": Garcia, "vestido de negro, sombrío y meditabundo, lo sigue maquinamente". El bosque "se vuelve cada vez más denso". Se bajan del caballo y se sientan sobre la hierba. "Aquí te tengo, cardenal", dice Garcia y desenvaina la espada —gesto que, en la posición en que estaba, le debe haber dado algún trabajo—. François, insultado, debe tomarse mucho tiempo para comprender. Finalmente se levanta, mientras Garcia, siempre sentado, solloza. "Estás loco", dice.

Este responde a las palabras con palabras: “¿Loco? ¡Oh, sí, loco! ¿Asesino? Tal vez...”. Y aquí lo tenemos de repente parado. Por lo menos es lo que yo supongo, pues el autor no nos dice una palabra al respecto. El texto es éste:

“(García) sollozaba y se hubiera podido creer que la sangre iba a salir de sus venas.

—Estás loco, García —dijo el cardenal levantándose, asustado.

—¿Loco? ¡Oh, sí, loco! ¿Asesino? Tal vez. Oye, monseñor cardenal François, nombrado por el Papa, oye —era un duelo terrible, a muerte, pero con denuesos, cuyo relato hace estremecer de horror. —Hasta ahora tuviste ventaja, la sociedad te protegió, todo fue justo y bien hecho: toda la vida me has torturado. Ahora te degüello.

Y lo había volteado con un brazo enfurecido y apoyaba la espada en su pecho”.

¿Cómo es posible que François no haya desarmado a su hermano? Por lo menos, ¿cómo no le impidió ponerse de pie? ¿Qué es este “duelo terrible”? ¿Ha desenvainado, a su vez, el cardenal? En tal caso, ¿por qué se deja “voltear con un brazo enfurecido”? Si hay sorpresa, no puede haber duelo; si hay duelo, García tiene que perder. Gustave, por otra parte, parece contarnos a veces un combate singular (era un duelo... etc.) y a veces un asesinato (“¿Asesinato? Tal vez”). Lo más extraño es el final:

“Oh, perdón, perdón, García —decía François con voz temblorosa—. ¿Qué te he hecho?

—¿Qué me has hecho? ¡Toma!

Y le escupió el rostro.

—Te devuelvo injuria por injuria y desprecio por desprecio: eres cardenal e insulto tu dignidad de cardenal; eres hermoso, fuerte y poderoso. Insulto tu fuerza, tu belleza y tu poder, pues te tengo debajo de mí, palpitas de miedo bajo mi rodilla. ¡Aha!, ¿estás temblando? ¡Tiembla, pues! ¡Y sufre, como yo he temblado y sufrido! Tú no sabías, tú, cuyo saber es tan alabado, hasta qué punto un hombre se parece a un demonio cuando la injusticia lo ha convertido en animal feroz. ¡Ah, sufro de verte vivo! ¡Toma!

.....

Y un grito penetrante se elevó desde el follaje y alborotó a un nido de lechuzas.

Garcia volvió a montar su caballo y se alejó al galope. Había manchas de sangre en su golilla de encaje”.

Se dice nominalmente que la debilidad insulta a la fuerza al dominarla. Esto sería posible si Garcia hubiera organizado una emboscada. A Gustave ni siquiera se le ocurre: la querella debe resolverse entre los dos hermanos. Además, y sobre todo, quiere lo imposible: que la debilidad siga siendo debilidad en el mismo instante en que domina a la fuerza y se burla de ella. Bah, se me dirá, un débil siempre puede matar a un fuerte: basta con un golpe de suerte. Es cierto. Pero no se trata de eso en nuestra historia. Ni que Garcia apuñale a su hermano por la espalda: este alfeñique se planta frente al fuerte y con un solo brazo, con uno solo, —el otro está ocupado por la espada— con el brazo izquierdo, lo derriba. Después de esto le apoya la rodilla en el pecho: es necesario, por lo tanto, que los dos hombres hayan rodado juntos por el suelo; es necesario que el más chico, en algunos pases de lucha greco-romana, haya puesto de espaldas al más grande. ¿Dónde estaban las armas en este instante? ¿Ha abandonado Garcia la suya? Pero se nos dice que la ha apoyado “sobre el pecho” de su víctima. Entonces debe haberla recogido y se ha levantado sin demora: este instrumento no es cómodo para los golpes de cerca. A menos que haya derribado a su hermano manteniéndose de pie. Aunque no: no es la espada lo que tiene sobre el pecho de su hermano: “Te tengo debajo de mí, palpitas de miedo”. He aquí, pues, a Garcia de pie y arrodillado a la vez: degüella a François —metiéndole una espada en el corazón—.

En el último capítulo se nos presentará el cadáver del cardenal, que tiene equimosis en las rodillas. Pero el desdichado, ¿no había caído de espaldas? Sin embargo, Garcia lo ha dado vuelta. Estas contradicciones prueban que Gustave no se preocupa por darnos una escena que se pueda ver. Leemos el discurso de un asesino y es por una palabra de éste que nos enteramos del acontecimiento: “¡Tomal” dice Garcia. Y esto significa que lo hiere. Pero el acto ocurre entre telones: Gustave lo ha reemplazado por una línea de puntos suspensivos, como se acostumbraba a hacer en ciertas novelas cuando los enamorados se metían en la cama. ¿Por qué esta discreción, digna de la tragedia clásica? Por lo pronto, porque la escena del asesinato no es realizable: el más mínimo detalle subrayaría su inverosimilitud. Además, conocemos la pasividad de Gustave, su quietismo contemplativo: se siente cómodo cuando escribe la *exis* (objetos, ceremonias, actitudes, costumbres), molesto

cuando debe narrar la praxis. Pero la razón profunda está en otra parte; para hacernos ver el crimen tendría que vivirlo y es justamente eso lo que él se prohíbe: vivirlo sería cometerlo. El anhela, sin duda alguna, haber matado a Achille, pero no matarlo con sus manos.

Veamos como vuelve a adquirir el gusto del detalle inmediatamente después del asesinato. Se complace en decirnos que Garcia "tenía manchas de sangre en su golilla de encajes". ¡Qué torpezal ¡Se embadurna de sangre, deja a la víctima en el lugar y se reúne con el séquito! Naturalmente, el cuerpo es descubierto y el duque es informado. Este fratricidio imbécil denuncia inmediatamente al autor, que Cosme elimina de una estocada. Se trata evidentemente de eso que los analistas llaman un acto auto-punitivo, y cuyo propósito es obligar al pater familias a matar a su propio hijo. Vemos la malignidad de Flaubert —nos asombraría en este adolescente si pudiéramos creerla calculada; pero no: es la expresión misma de la situación original—. Garcia dice a su padre: ya que me borraste del mundo al darme la vida, llega hasta el fin, suprime con tu mano esta vida que condenaste a aniquilarse. El encadenamiento asombra por su vigor: "un hombre se parece al Demonio cuando la injusticia lo ha convertido en animal feroz". Garcia, producto de una injusticia prenatal, se realiza como lo han hecho y se conduce como un animal feroz al asesinar a su hermano. El miserable, al convertirse en lo que era, invoca el castigo que lo suprime, y es el mismo Cosme, responsable de este nacimiento, quien debe asumir la responsabilidad de esta muerte. Adorable, justo y no obstante culpable, el duque ha condenado al niño mucho antes de hacerlo: el sentido de esta vida, de golpe, consiste en obligar al juez a ejecutar él mismo la sentencia que ha dictado: si yo me realizo finalmente tal como tú me quisiste te verás forzado a matarme. Se comprende, el crimen es un medio de encontrar la muerte evitando el suicidio; no se cumple por sí mismo, sino para desencadenar la venganza de Cosme. Extraño torniquete: la injusticia ha convertido a Garcia en injusto; injusto, es justo suprimirlo. En realidad, antes de acuchillar a su hijo menor, Cosme declara "golpeando el suelo con un pie: "¡Oh sí, que se haga justicial Así debe ser. La sangre del justo nos grita venganza. ¡Pues bien, venganza!" Todo ocurre como si el Progenitor reparara su falta inicial. Engendrar un segundón es destinarlo a estorbar a su hermano mayor y, en consecuencia, obligarse a liquidarlo uno mismo. Gustave sueña con desafiar

a su padre, pero este desafío supone un acto irreparable que repugna a la imaginación de Flaubert. Desde hace mucho tiempo, en efecto, éste está afectado de pasividad; por tal razón, el relato del fratricidio es desmañado: contarle es casi cometerlo. ¿Desea matar a Achille? No: desea desearlo para llegar a ser finalmente el monstruo que pretenden hacer de él.

El niño denunciará la falta del padre realizando dócilmente las intenciones de éste: el padre tendrá razón en castigar a su hijo, pero en esto mismo demostrará que no tuvo razón al engendrarlo. La falta de Gustave desaparece con él; queda un solo culpable: Achille-Cléophas. De tal modo, *La Peste à Florence* es una "experiencia para ver", el suicidio de Marguerite no ha satisfecho a Gustave; su rencor, en particular, sigue insatisfecho; al no haber aún puesto en orden a la "muerte por el pensamiento", se arriesga a matar a Achille, como sea, y se complace en detallar las consecuencias de su crimen: la muerte por el pensamiento será la detención del corazón por la conciencia de la imposibilidad de vivir; la ejecución capital por el padre es la misma sentencia de muerte en las dimensiones de alteridad. No importa: la descarga emocional es demasiado fuerte: el niño está trastornado por haber osado este fratricidio, aunque sólo haya sido en su imaginación. No volverá más a él; en los relatos siguientes las víctimas se matarán entre ellas pero no tocarán a sus verdugos; Djaliouh no viola y no estrangula a nadie más que a Adèle y su hijo, Mazza sólo envenena a su débil marido, a sus hijos; los señores Ernest y Paul, los jueces condenadores, gozan de la consideración universal, sobrevivirán a las masacres y tendrán una hermosa muerte...

En *La Peste à Florence* y en *Un parfum*... nos hemos enterado de una de las quejas que Gustave alberga contra su padre: éste lo hizo segundón y prefiere ostensiblemente a su hijo mayor. En esta forma las culpas de Flaubert padre siguen siendo un poco abstractas y uno podría sorprenderse de que Gustave sufra tanto por ellas. Hay que notar, no obstante, que la desgracia del niño está redoblada por el hecho de que tiene conciencia de su indignidad básica. Es verdad que, según él, esto deriva directamente de su carácter de hermano menor. Pero, ¿no se trata aquí de una construcción, de una racionalización de sentimientos primitivos? La ventaja del cuento titulado *Un secret de Philippe le Prudent* consiste en que el tema del mayorazgo y el del padre enemigo están disociados. Felipe II, padre de Carlos, sufrió toda su vida porque su hermano era

el preferido. Sin ninguna duda es esta injusta preferencia lo que lo ha vuelto desdichado y perverso. Es a ella que debemos atribuir las torturas que inflige a su hijo. Este, aun muy joven, es ya un viejo: está secuestrado por su padre, que lo espía, en compañía del Gran Inquisidor, a través de una mirilla invisible que hizo abrir en el muro. Carlos no lo ignora: se siente visible y visto hasta en su soledad; la mirada de su padre no se aparta de él ni un instante: se toma nota de sus gestos, se lee en su alma: él se sabe habitado por esa mirada fija de un padre malévoló que lo aliena objetivando, es decir, afectando de alteridad su subjetividad más íntima, que se convierte en otra para sí misma, dado que es otra para el Otro absoluto. El resultado es éste: el primer retrato del pintor por él mismo: "(Don Carlos) tenía hermosos cabellos negros... sus miembros eran bien proporcionados, su talle era el talle de un hombre de veinte años; pero, si hubierais visto las mejillas hundidas, los ojos azules, tan tristes y tan melancólicos, la frente surcada de arrugas, habríais dicho: es un viejo. Había en su mirada tanta tristeza y amargura, su frente pálida estaba marcada por tantas arrugas prematuras que podía verse fácilmente que este hombre había sufrido dolores atroces e inauditos".

Al parecer, pues —es por esta razón que creo en la anterioridad del Secret en relación con La Peste y el Parfum— los dos reproches de Gustave contra Achille-Cléophas fueron en un principio vividos por separado. Tanto más si se piensa que la preferencia de Carlos V por el bello Juan de Austria, aunque es mencionada, no aparece como una injusticia: se diría que Gustave le da razón. Es esta, sin embargo, la que ha formado el carácter desconfiado y celoso de Felipe, es su secreto: pero, en esta época, el joven escritor se embarulla en sus mitos.

Garcia es malo porque, desde su nacimiento, ha sido torturado con pullas, porque su padre lo ha querido segundón: por eso es a la vez inocente y culpable. Felipe, por el contrario, a pesar de haber sufrido por la injusta predilección de su padre, que tal vez sea la razón profunda de su conducta inicua con su propio hijo, no es declarado inocente, sin embargo. Por otra parte habrá de notarse que su desamparo es afectivo y no se acompaña de una frustración de herencia. Juan muere archiduque; Felipe es un monarca absoluto. Por el contrario, Gustave se queja de ser espiado por su padre, cuya mirada quirúrgica lo penetra hasta el fondo del alma. Al parecer, pues, esta queja es la primera y la otra, posterior, se ha añadido antes de fundirse en él en una construcción intelectual: antes

de sentirse frustrado por su hermano mayor, Gustave tiene el sentimiento de que su padre lo atraviesa con la mirada y lee su alma como en un libro abierto.

Esta hipótesis se ve confirmada por la lectura de *Mateo Falcone, nouvelle* escrita a mediados de 1835, cuando el autor tiene trece años y medio. Naturalmente, la historia del pequeño Albano no fue inventada por Gustave, que la tomó, entera, de Mérimée. Es casi un plagio, como suelen hacer los niños de esa edad: de todos modos no sabemos porqué, entre todas las obras que lee, el joven escritor decidió plagiar esta. La razón se ve claramente al leer el trabajo de Gustave: en Mérimée, el héroe es el padre; el autor quiere mostrarnos qué es el honor corso, a qué extremidades puede arrastrar a un hombre. Si Gustave la escribió de nuevo, no es tanto por haber encontrado fuerza o belleza en la obra de su maestro: es que se sentía en desacuerdo total con él. Para él el héroe, sin ninguna duda, es Albano. No se interesa en negar su falta: este pequeño corso ha entregado un proscrito a cambio de un reloj. Por lo tanto es criminal. Sí, pero ni siquiera comprende lo que ha hecho y se esconde tan poco que toma el reloj y, poniéndolo en tierra, "se pone a mirar cómo brilla a los rayos del sol". Como vemos, se trata de un acto auto-punitivo, como en *La Peste à Florence*. Mateo vuelve, se informa, toma su fusil, mata al niño. Gustave, a la sazón tan virulento cuando se trata de condenar o absolver, no tiene una palabra de protesta: en nombre de la ley costumbrista este niño —que deshonra a su familia— es punible. La idea de la abolición por el padre que, en *La Peste*, "emergió" un año más tarde, sigue siendo, en ese momento, ya no podemos dudarlo, un tema afectivo, nacido del rencor y del arrepentimiento, que circula entre pecho y espalda sin haber recibido todos sus desarrollos. El niño no dice aún: "Mátame, ya que me has hecho como soy", pero sus ensoñaciones morosas se alimentan de un vago deseo: los padres, como Ugolino, comen a sus hijos: cómeme, puesto que te avergüenzo, en vez de torturarme como lo haces. Por otra parte, no oculta que esta justicia demasiado rigurosa es punible: la madre de Albano muere del disgusto y el padre inflexible, responsable de las dos muertes, se queda solo. Se notará que la señora Flaubert aparece por primera vez en un relato: por otra parte, es sólo para morir. Mucho más tarde, en *Novembre*, reaparece: el narrador soñará que ella se ahoga. Hacía los trece años, intentando explicar las penurias de una infancia más antigua (esto no es dudoso: es pupilo en el colegio

y el temible Achile-Cléophas sólo lo puede acorralar dos veces por semana) aun conserva la idea de una madre más indulgente que Moisés el terrible: era fría, pero, a veces, lo hacía sentar en sus rodillas para hablarle de Dios. Es a ella y a Dios que el pater familias lo ha arrebatado, para colmarlo de sus dones, primero, y para privarlo de su favor.⁸⁰ Lo que Gustave reprocha antes que nada al doctor Flaubert es esta privación; pero arranca vencido, puesto que tiene, al mismo tiempo, conciencia de haberla merecido⁸¹.

Terminaremos por el comienzo: a los trece años Gustave, él solo, redacta una revista literaria.⁸² Se conserva la "sexta velada" —las otras se han perdido. Gustave describe aquí un "viaje al infierno" y esto es lo que leemos: "Y un hombre, un pobre hombre en harapos, de cabeza blanca, un hombre cargado de miseria, de infamia y de oprobio, uno de esos seres cuya frente arrugada por las preocupaciones, encierra ya a los veinte años los males de un siglo, se sentó allí, al pie de una columna. Y parecía la hormiga a los pies de la pirámide. Contempló largo tiempo los hombres: todos lo miraron con desdén y piedad y él maldijo a todos. Pues ese viejo era la Verdad".

Primera obra conocida, primera aparición del tema de la senilidad. Esta vez, se dirá, Gustave no está en tela de juicio: se trata de una alegoría banal que se desenvuelve con toda objetividad. ¿Tan seguro es esto? Señalo que este viejo se describe como "uno de esos cuya frente encierra a los veinte años los males de un siglo". Por lo tanto, tiene hermanos; acaso también hermanas: estos personajes habrán de aparecer

⁸⁰ Tenemos de él proyectos de melodramas que Bruneau ha reunido en su libro, admirablemente documentado, *Les oeuvres de jeunesse de Flaubert*. La madre está aquí constantemente presente. Los estudiaremos cuando intentemos comprender la sexualidad de Flaubert o el "complejo de Edipo en una familia semi patriarcal". La mayor parte son contemporáneos de los cuentos que analizamos.

⁸¹ Dejo de lado un cuento muy significativo: *L'anneau du prier*. Bruneau ha demostrado que está directamente inspirado de un tema de monografía incluido en un manual de la época. Pero no es esta la razón que nos ha hecho dejarlo de lado, ya que él mismo reconoce que el sentido dado por Gustave a la historia es enteramente personal y contrario al que propone la monografía. Aunque se sigue tratando de las relaciones de padre a hijo y del cruel castigo de un culpable, el tema principal —la totalización de la experiencia— nos fuerza a estudiarlo en otro capítulo, en donde habremos de preguntarnos por qué todas las obras de Flaubert son totalizaciones exhaustivas.

⁸² Ernest colabora a veces en ella.

muy pronto y se llamarán Charles, Marguerite, García, Giacomo. Djalioh, Julietta, etc.; a todos conviene esta descripción. Más aún: le queda como un guante al héroe de Novembre, que se queja de haber envejecido por el mal del siglo, por el hastío. En cambio, no le sienta a su objeto. Intemporalidad, objetividad, impersonalidad: estos caracteres son tan manifiestos que la imagería popular los toma en cuenta y la sabiduría del pueblo nos muestra a la Verdad mal conocida, disfrazada pero impasible: nunca ríe y nunca llora. En realidad la convierten en una mujer joven y desnuda que sale de un pozo —la juventud es un equivalente de la eternidad— pero a nadie, salvo a Gustave, se le ocurriría presentarla con los rasgos de un viejo vagabundo. En cuanto a las maldiciones, le van menos bien aún: es prestarle pasiones, la injusticia, en una palabra, es asimilarla al Error. Por estas razones, la alegoría de Flaubert es sospechosa: la Verdad se confunde con el que la posee y que ella abruma. El autor nos muestra seres humanos que se encarnizan contra uno de los suyos. De este modo —por una similitud notable— la “multitud” perseguirá a Marguerite con sus amenazas y sus insultos. ¿Por qué esta saña? Porque él conoce el secreto que los hombres se ocultan. Es un traidor, un aguafiestas que está amenazando a cada instante con revelarles la última palabra de la aventura humana. Se grita para hacerlo callar. Hasta su precoz senilidad es detestada por ellos: es testimonio del mal que a ellos les haría el Conocimiento.

Este viejo demasiado joven es Gustave mismo. Aplastado, rechazado, el niño posee ya un “presentimiento completo de la vida”. En este sentido, lo Verdadero está en él. Pero, en otro sentido, es la Verdad de los Flaubert —como el colonizado es la del colono y el esclavo la del amo—. Llegado tarde, con mala suerte, tarado, sus padres detestan en su producto, cree él, una imagen realista y poco halagüeña del grupo familiar; el niño, de rebote, maldice a los que acusa de su desgracia y que tienen la insolencia de reprochársela. Lo verdadero, como la fealdad, es un vicio; por otra parte, entre ésta y aquel Gustave no establece diferencia: se trata de una sola y misma denuncia permanente y visible de la especie en uno de sus miembros. Y de la reacción de la especie mediante una condena a muerte. Lo que parece claramente en este “viaje al infierno” es que un niño encolerizado ya se ha deslizado dentro de la piel de una alegoría y, de golpe, la ha metamorfoseado. ¿Desde cuándo? No lo sabremos. Del mismo modo, es imposible decidir hasta qué punto Gustave tiene conciencia de encarnarse.

No que la operación se haga sin saberlo él, en las tinieblas, sino por el contrario, porque el proyecto no está determinado suficientemente. En realidad, el papel del símbolo sigue siendo muy ambiguo: se entra en una Idea para volverse a encontrar en una persona y viceversa. Esto nos permite de todos modos adelantar que la intuición original acaba de encontrar su expresión verbal. Antes de los trece años Gustave ya se considera viejo. Habrá de envejecer pero, sea cual fuere la edad de sus arterias, la edad de su corazón se mantendrá fija: de los trece a los cincuenta y ocho es, de una vez por todas, centenario.

Sólo necesitaremos algunas palabras para indicar lo que significa el mito de la senilidad precoz en el momento de su primera aparición: el hombre sentado al pie de la columna es viejo porque conoce la Verdad. ¿Qué Verdad? La misma que Flaubert, en conclusión, enuncia por boca de Satán:

—Muéstrame tu reino —dije a Satán.

—Aquí lo tienes.

—¿Cómo es posible?

Y Satán me contestó:

—Porque el mundo, ¿sabes? es el Infierno”.

Si el mundo es el Infierno, estamos condenados de nacimiento. Esto significa, por lo pronto, que la Creación es Sentencia: engendrar equivale a condenar. Este es el sentido de la maldición de Adán. Pero hay otra consecuencia de esta asimilación: culpables, la voluntad del Diablo nos promete de antemano a los peores tormentos; todos tenemos un destino; con un poco de valor y de lucidez, cada cual podría profetizar el suyo. Maldito, el hombre-verdad sabe que vive en el Infierno y que merece su injusto sufrimiento. Por esta razón, los otros condenados lo rechazan: no quieren conocer ni su falta ni su condena y se obstinan en explicar el movimiento inflexible de la vida por el encuentro de series causales en vez de ver en cada uno de sus tropiezos el efecto de una decisión maligna del Soberano. Pero la intuición profética del hombre-verdad nada tiene de evidencia en ocasión de cada sufrimiento particular; entendemos que un dolor verdadero es totalizador y se palpa como logro premeditado, como repetición y, a la vez, como promesa de tormentos acrecentados; en una palabra, cualquier desgracia sentida es un resumen de la vida entera, desde el pecado original y la Caída hasta la ejecución capital. Y, por supuesto, la abolición puede ser reemplazada por un simple

desvanecimiento. Pero esto se produce porque el desvanecimiento es en sí mismo abolición. Flaubert confirma esta idea de su primera juventud en una carta escrita a los treinta y un años³³: "Tengo la certeza de saber qué es morir. A menudo he sentido claramente que el alma se me escapaba, como se siente la sangre que mana por el tajo de una sangría". El desvanecimiento no es una imagen de la muerte, es la muerte misma: por lo pronto, se pierde en él el sentido, pero sobre todo, es una conclusión: una vida entera, exasperada por una singular desgracia, se hunde en él. Por supuesto, se sobrevive, pero no es lo mismo que resucitar: es envejecer. Después de algunas de estas breves existencias, uno tiene cien años. Desde los trece años, Flaubert asocia Vida y Destino, Sufrimiento y Castigo, Soberanía adorable del Padre y Diabólica injusticia paterna, Falsa muerte y Supervivencia; resume todos estos temas, aún sin desbatar, en dos motivos: el Mito de la condenación original, que convierte a este mundo en el único Infierno, y el del niño centenario. Morir es interiorizar la verdad objetiva, ejecutar la sentencia prenatal pronunciada para cada uno por nuestro padre; en vez de ser, somatizar el sufrimiento moral y sobrevivir, exangüe, apático, con la mente vacía y el cuerpo agotado, hasta la próxima "falsa muerte" y de ésta a las siguientes, hasta la totalización radical, es decir, hasta la abolición. Es notable que nuestra regresión analítica nos haya hecho descubrir un motivo profundamente sumido en las autobiografías y, en las obras que las precedieron, oculto por debajo de sus propios enriquecimientos: el de la Predestinación —entendamos: la condenación prenatal a la desdicha y a la muerte decidida por el padre aun antes de la concepción. Si el mundo es el Infierno— idea que Gustave conservará toda su vida— es porque Yo es un Otro: antes de los trece años y —habremos de establecerlo— a partir de sus siete años, Gustave descubre en él una horrible alteridad, asignada de mucho tiempo atrás por la admirable y sádica inteligencia de Achille-Cléophas, que hace su desdicha y su vergüenza y que debe no obstante vivir hasta las heces, pues él no es más que ella que, sin embargo es otra que él. Por tal razón, se proyecta en sus relatos y se convierte en otro, sin comprender bien su empresa, a la vez para tener bajo sus ojos a este alter ego que no puede mirar en sí mismo, dado que entra ya en la mirada que quiere descubrirlo, a la vez porque su alteridad le impide conocer algo que no sea él mismo en tanto que otro. Por la

³³ 27 de diciembre de 1852.

misma razón, intenta desdoblarse en esos mismos escritos a fin de captarse como el uno y el otro: sólo lo logra una vez, sin embargo, en *Rêve d'enfer*; el tema "primogénito-segundón" interviene para confundir y desviar su empresa. De todas maneras volverá en sus obras mayores: encontraremos el primero y el segundo narrador en *Novembre*; Henry y Jules en la primera *Education*, Homais y Bournisien en *Madame Bovary*, en la segunda *Education* Frédéric y Deslauriers, finalmente *Bouvard et Pécuchet*. En el origen de todos estos dobles —que son a veces dos aspectos de sí mismo, a veces él mismo y su contrario, a veces dos principios opuestos— hay que ver un malestar que se remonta a su protohistoria y encuentra su primera expresión en *Un parfum à sentir*.

El análisis regresivo, mediante el estudio de la obra de juventud, nos ha remitido a las estructuras objetivas de la familia Flaubert. Estos padres no eran tiernos pero, virtuosos por complejón, cumplían con su deber: la idea sorprendente que Gustave —en la edad intermedia y sin confesárselo demasiado— se hace de su padre, sabemos que no puede corresponder a la realidad. Achille-Cléophas era autoritario, irascible, ocasionalmente llorón, sin duda fatigado; los acontecimientos hicieron que comprendiera cada vez menos a su hijo menor; es lamentable para la felicidad de Gustave que este hombre de ciencia haya adoptado la ideología mecanicista (pero, ¿qué otra cosa podía hacer? Esta era la ideología burguesa y, en consecuencia, progresista de su tiempo) y no haya entendido nada de literatura; también veremos que no estaba lejos de considerar a su hijo menor un retardado, lo cual lo humillaba en su orgullo de padre, y que cometió el error de dejárselo entender.

Pero no era un ogro. Sus alumnos lo querían, su hijo mayor y su mujer lo adoraban: para que Gustave haya podido creer que Achille-Cléophas lo había maldecido al procrearlo, es necesario que hayan sido víctimas, el uno y el otro, de esa familia terrible que el doctor había engendrado y que sus hijos, se suponía, debían perpetuar. En lo que a nuestro autor se refiere, después de este estudio retrospectivo, que prueba la sinceridad profunda y la antigüedad desconcertante de su desolación, de su hastío, de su pesimismo y de su misantropía, parece probado que nacer en esa época, dentro de esa familia, y nacer segundón, equivalía a caer en una trampa mortal.

La tarea de la joven víctima consistía en interiorizar por el desagrado las contradicciones de ese producto transitorio y mal equilibrado: un grupo semi-patriarcal fundado y dominado por

un tráfuga cuya infancia había sido campesina y que había saltado de golpe a la capa superior de las clases medias con el título de "capacidad", conservando en él esta mezcla detonante: tradiciones rurales y una ideología burguesa. En ese sentido el niño que hemos encontrado a través de sus primeras obras no es más que esa misma familia en tanto que vivida por uno de sus miembros, definido a priori, por el lugar que ocupa en ella, como la sustancia real de la subjetividad común. Y este miembro, determinación de la intersubjetividad, capta en sí lo vivido como condenación pura y simple, tiene al vivir la experiencia de la imposibilidad de vivir. ¿Cómo es posible esto? ¿Cómo este vástago de una familia feliz y próspera llega tan temprano a odiar a la especie humana, empezando por él mismo, a ver en todos los hombres víctimas y, simultáneamente, verdugos? ¿De dónde proviene que haya tenido tan temprano "un presentimiento completo de la vida"? Lo cual significa a la vez que ha considerado toda existencia humana como un Destino y que ha decidido que lo peor es siempre seguro. Para decidir el punto hay que rehacer el camino en sentido contrario: tomaremos al niño cuando sale de las manos de Caroline Flaubert e intentaremos, a través de los testimonios, de la Correspondencia, de las mismas obras, concebidas esta vez como testimonio totalitario, recomponer esta vida tal como se la hizo, de día en día. En esta síntesis progresiva se tratará de dejar desarrollar lo vivido ante nuestra mirada como stress, es decir, como inseparable unidad de agresiones y de defensa, en una palabra, intentaremos efectuar la restitución comprensiva de esta existencia considerada como totalización en curso.

B. EL VASALLAJE

Durante los dos primeros años que pasa en manos de su madre, Gustave es un musgo; vive al azar, sin saber porqué, se siente oscuramente superfluo. A partir de los tres o cuatro años el padre se interesa en él. El niño empieza a adorarlo en seguida. ¿Qué quiere decir esto? ¿Cómo esta vida opaca y superfetatoria habrá de reaccionar ante las primeras muestras de amor que se le dan?

El niño, por supuesto, no ha contado nada de esto. Pero si interrogamos al escritor adulto en relación con su primerísima

juventud —la que precedió a la caída— habremos de ver que no es la felicidad perdida lo que echa de menos, sino más bien lo que Gide llama fervor y que Gustave nombra "simplicidad".

Lo que entiende por esto nos lo va a decir un pasaje inédito de Madame Bovary. "Tiempo dichoso de la juventud, cuando su corazón era puro como el agua de las pilas de agua bendita y sólo reflejaba, como ellas, los arabescos de los vitrales con la tranquila elevación de las esperanzas celestes". "Un corazón simple", "un corazón puro" no se contraría a sí mismo, no está desgarrado por el conflicto entre la Razón y la Fe: su movimiento natural lo lleva hacia lo alto; se eleva adorando. ¿A quién? A Dios, un Señor, un Padre, una Patrona; importa poco; lo que cuenta es la elevación, cualquiera que sea el objeto. Y esta elevación es un dato inmediato de la afectividad. Jules Lemaitre, ese imbécil ingenioso, se quejó de que Félicité fuera tonta. ¿De dónde sacó eso? Flaubert nunca pensó que lo fuera. Para él, sabemos, la peor tontería es la inteligencia. La "sirvienta de gran corazón" puso su genio en su vida. No razona, pero comprende, porque la devoción es en sí misma una comprensión. ¿Cuántas veces no habrá repetido Flaubert que los idiotas, los niños y los locos se confiaban a él?: "Porque saben que soy como ellos". Y, por supuesto, esto no es cierto: Flaubert no sueña ser simple, ya que lo han educado, muy a pesar suyo, en el nivel de la contradicción. Sin embargo, conserva la nostalgia de la unidad, tanto más fuertemente por estar ésta alimentada por una oscura reminiscencia comparable al recuerdo de otra vida. Hay un estado de inocencia; algunos lo han perdido para siempre, otros lo recobran intermitentemente, y hay quienes lo conservan desde la infancia hasta la muerte. Este estado siempre se caracteriza por la adoración. Cuando el sujeto se considera inesencial y considera esencial a su Señor, llega a ser "infinito" y "profundo". Es esta indistinción del corazón y de la mente, unidos en un acto de amor total, lo que sopla a Charles estas palabras inesperadas: "Es la Fatalidad". Y de golpe se eleva por encima de Homais y del mismo Larivière. En este instante el verdadero cretino es Rodolphe, a quien el marido engañado se le antoja "un poco vil". Un texto suprimido de la versión definitiva pone los puntos sobre las íes: "Pues (Rodolphe) no comprendía nada de la pasión vacía de orgullo, sin respeto humano ni conciencia, que se sumerge entera en el ser amado, acapara sus sentimientos, palpita con ellos y alcanza las pro-

porciones de una idea pura a fuerza de amplitud e impersonalidad". Estamos muy lejos del individualismo burgués: por el contrario, los únicos sentimientos que hallan gracia ante este misántropo son los que hacen estallar al individuo. En este nivel, los "humildes", los "imbéciles" son "ilimitados" y la universalidad del sentimiento les da la profundidad del pensamiento.

Lo que revela el origen infantil de esta concepción rousseauiana de la inocencia natural, de la impersonalidad arruinada, perdida en el mundo social de los individuos —personalizados por la propiedad real y la particularización de los intereses— pero a veces resucitada por una devoción total, es que el amor más puro es, según Flaubert, absolutamente incapaz de proteger al ser amado: Charles no salvó a Emma de la desgracia y de la muerte, sólo logró hacerse detestar por ella. Félicité, en una ocasión, defendió a los hijos de su señora contra un toro furioso. Pero ¿qué puede hacer ella contra las catástrofes que habrán de golpear a esa familia? ¿Qué puede hacer Justin fuera de poner flores en una tumba? ¿Y la pequeña Roque? Frédéric mismo, ¿qué puede hacer por la señora Arnoux? Ese amor sublime pero ineficaz es el del niño que ve sufrir a sus padres sin atreverse a hacer un gesto y sin tener el medio de ayudarlos. Para complacerlos, se entrega enteramente a las menudas tareas que ellos le encargan, pero sin ilusión. El vínculo del cual se acuerda Flaubert y que magnifica en *Un cœur simple** es el vasallaje. De todos modos éste, durante el Antiguo Régimen, definía las conductas sociales del vasallo, que debía prestar ayuda al señor en ciertas circunstancias; en cuanto a sus sentimientos, eran asunto suyo y de nadie más. En el mundo de la infancia en que Flaubert, a lo largo de toda su vida, soñará en sumergirse de nuevo, ocurre lo contrario: un quietismo, del cual volveremos a hablar, suprime los actos.

Queda la elevación del corazón. La imagen de la pila bautismal lo señala claramente: hay que tener un alma desnuda, vasta, vacante, suficientemente sosegada para que el Amo pueda reflejarse en ella: esta reflexión de lo infinito en lo finito, de lo sagrado en lo profano, da a la criatura su plena dignidad. La sustancia contingente y finita que, a la vez, hace saltar sus límites y refuerza su unidad. Habrá algo de esto en el panteísmo de Flaubert y es así que comprenderá él —más pasional

* Hay traducción castellana en: Gustave Flaubert, *Tres cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

que intelectualmente— la relación del modo finito y del atributo infinito.

¿Tienen acaso todos los hijos la misma adoración por sus padres? De ningún modo. Especialmente en las familias conyugales, en las cuales el amor se opone a la agresividad. Y, sin duda, Gustave, como dicen, ha “hecho su Edipo”: volveremos a hablar de esto cuando estudiemos su sexualidad. Pero la estructura de esta familia semi-patriarcal, así como el carácter de la señora Flaubert, se oponían a la clásica relación trinitaria que encontramos hoy en la base de todas nuestras sensibilidades. La verdad es que Caroline, por no poder amar o, tal vez, por no poder exteriorizar su amor, dejó a su hijo menor como un pez en la arena, viviendo sin razón de vivir —eso que él llamó más tarde, confusamente, aunque no sin justeza: agonizar. Todas las determinaciones de su sensibilidad y hasta ese Ego que nacía en él del destete, quedaron heridas de nulidad; cuando Achille-Cléophas se interesó en él, el niño se precipitó sobre esa razón de ser; pero, frustrado ya en el amor, no podía encontrar su justificación en el sentimiento —por otra parte benévolo pero tibio— que le inspiraba al Señor magnífico: la extraña del permiso de amar. El cirujano cubierto de gloria tenía, él, su plena razón de ser: era Dios, era el Rey. Y esta suficiencia permitía al niño abandonado sentir finalmente su existencia como un derecho: había nacido para adorar a su padre; éste lo había hecho para reflejar esa gloria, del mismo modo que Dios, al parecer, nos ha creado.

Una carta curiosa de Gustave confirma este punto de vista: “El libro de Vigny me ha disgustado un poco... veo en él un menosprecio sistemático de la devoción ciega (del culto del Emperador, por ejemplo), del fanatismo del hombre por el hombre. Lo que hay de bello en el Imperio es la adoración del Emperador, amor exclusivo, absurdo. Sublime, verdaderamente humano”.⁸⁴ Tenía veinticinco años al escribir estas líneas. ¿Cómo es posible que no vea que su idea se destruye con las mismas palabras que la exponen y que nada es menos “humano” que la alienación radical de un hombre en otro hombre, que convierte a la esencia de nuestra especie en cada uno en un ser-otro y nos muestra nuestra condición común como despreciable en nosotros y a nuestros propios ojos, pero adorable en el extraño? Contestaré que, de hecho, ve todo, y que la prueba está dada por esa palabra, “fanatismo”, cuya mala fa-

⁸⁴ Se refiere a *Servitude et Grandeur Militaires*.

ma conoce: Flaubert la emplea deliberadamente, para irritar con la intención, que volveremos a encontrar más tarde, de pintar lo positivo en sus aspectos negativos. Y no olvidemos que, por la misma razón, presenta el principio supremo de su ética como una máxima de orden estético: esa devoción no es buena, es bella. Y no ignoramos que la belleza puede ser terrible. No importa: se descubre a pesar suyo cuando ese sentimiento lo entusiasma al punto de calificarlo como "verdaderamente humano": aunque el adverbio tiene aun la intención de despistar, remite a esa otra norma, la verdad, la palabra "humano" revela todo. Hay un humanismo de Flaubert que es la relación humana de vasallaje y que él opone violentamente a la ideología de su clase en la época en que ésta se organiza para derrocar a Luis Felipe. Y la principal preocupación de este "humanismo" no es solamente hacer estallar el interés particular, sino también y sobre todo oponer la devoción a la fraternidad. En una palabra, el hijo Flaubert, en esta época, pelea en dos frentes: por un lado, el utilitarismo burgués y, por el otro, el socialismo. El odia la reciprocidad de los vínculos por lo menos tanto como el atomismo. Lo que lo irrita en las grandes ideas sociales que pululan hacia 1848 es que estas niegan el don aristocrático en nombre de la comunidad de la especie: el hombre no es nunca para mí ni debe ser otro, puesto que es precisamente el mismo. Lo que yo hago por él, lo hago por mí, él lo hace por mí y por él mismo. Esta visión universalista no convierte a la solidaridad en un mérito, sino en el medio necesario de acelerar el advenimiento de lo humano. Flaubert sólo comprende la ayuda mutua en forma de sacrificio: alguien da su vida por alguien en la convicción absoluta de que esta vida no cuenta y que la otra vida es indispensable en la tierra. Pero la razón de este feudalismo es clara: en la medida en que el Ser es un Derecho, Caroline no dio a su segundo hijo el derecho de existir; habrá de encontrarlo a partir del momento en que su padre le sonreirá, en el permiso que le da el doctor Flaubert de reflejar su esencia adorable o de perderse. Si la adoración es su razón de ser, esta sólo existe como su ser-otro, en la medida en que se lo hizo para negarse en beneficio de otro.

Notemos que la carta citada no es favorable al Imperio: no más a la persona del Emperador que a las instituciones imperiales. Es porque Flaubert tiene veinticinco años: el pequeño vasallo, caído hace mucho tiempo en desgracia, ya no alberga ilusiones sobre su señor. Lo que echa de menos, cuando re-

cuerda su edad de oro, no es el objeto ingrato de su homenaje, sino la actitud puramente subjetiva de vasallaje. Así, pese a admirar la "sublime devoción" de los viejos granaderos del Imperio, destruye el sentido que esta tenía para ellos: en Napoleón ellos creían encontrar el "mérito adorable". Para Flaubert, que pertenece a la generación siguiente, el objeto del sacrificio es dudoso —en este sentido, puede escribir que la devoción es absurda— pero esto no importa mayormente, dado que sólo el sacrificio —sea cual fuere su objeto— puede elevar al alma humana. De repente el edificio feudal se resquebraja y, de cierto modo, se da vuelta: el Amo no es más que el medio esencial que elegimos para hacernos vasallos. Entendemos ahora lo que implica este fanatismo que encanta a Flaubert y los lejanos orígenes de su horror por el igualitarismo: dos hombres iguales son como hierbas; ¿en qué puede cambiar la reciprocidad a sus estatutos? La igualdad es la contingencia universal. Si piensa así es porque se siente privado de mandato. Para que haga un hombre "verdaderamente humano", es decir, justificado, hay que elegir dos que estén ligados jerárquicamente. Aun así, sólo hay una certeza: el inferior se salvará por su devoción; en cuanto al superior, todo queda sin determinar. El Vasallo, por otra parte, sólo realiza su plenitud humana en el momento en que se abisma —vanamente— en la negación de sí en beneficio del otro.

En una palabra, el vasallaje, para el niño Flaubert, es el medio que ha elegido un ser inesencial para ganar el derecho de ser esencial, insistiendo en su inesencialidad: el vasallaje lo ha tranquilizado durante su edad de oro disimulándole su desamparo y la vaciedad del cielo: el mundo es pleno mientras el Amo sigue siendo lo absoluto. Desde este punto de vista, éste es donador: da su persona para que se la admire, se la sirva; tiene la extremada bondad de manifestar exigencias. Pero el más bello de los dones es el otro, el que habrá de hacerlo, sacrificando, si hace falta, su vida. Es verdad que ésta no es nada, no vale nada y sólo podrá justificarse por el sacrificio que la aniquilará. Más tarde veremos que Gustave, mediante un giro clásico, se vuelve voluntariamente señor por la incapacidad de seguir manteniendo su condición de vasallo. Fundamentalmente, por causas que están en su pequeña historia, el individualismo burgués, esa soledad de átomos igualitarios le inspira horror. Del mismo modo que los pederastas pasivos, al envejecer, se vuelven activos y exigen que sus jóvenes amantes estén sometidos. Si Flaubert se fijó en este vínculo feudal, si toda su vida alimentó este fantasma de devoción

que nunca pudo liquidarse ni realizarse, salvo a través de palabras escritas y comedias, si este intelectual pequeño burgués, por otra parte profundamente misántropo y sin afecto por sí mismo, utilizó contra su clase, como un arma agresiva, esta ideología caduca, es por un resentimiento profundo contra su padre, el hombre que él nunca llegó a cansarse del todo de adorar: el buen Señor fijó a su vasallo en la reivindicación permanente del vasallaje, por una frustración que se remonta a los primeros años.

Un día, en una carta a Louise, Gustave se entusiasma: ¡que hermoso libro podría escribirse si uno se limitara sencillamente a describir la experiencia del hombre moderno "entre los siete y los noventa años"! Si se toma la frase como viene —lo cual no quiere decir: como se da— uno podría preguntarse por qué siete años en vez de diez, la edad del colegio, o quince meses, la edad del destete. Y, simplificando, ¿por qué no decir: narremos la vida entera de nuestros personajes desde el nacimiento a la muerte? Pero, si hemos estudiado a Flaubert, sabremos que sus "axiomas" tienen dos sentidos simultáneos: uno, inmediato, que apunta a la universalidad objetiva, el otro, profundo, que gobierna al primero y se vincula directamente con el autor y sus experiencias singulares. En realidad el primero se desmorona a la primera pregunta, ya que no tiene existencia real fuera del otro, que lo produce y lo sostiene: el axioma es la manera de decir y Gustave lo sabe muy bien; la cortesía o la prudencia le imponen el deber de expresar como verdad objetiva y abstracta cierta apercepción subjetiva de sí mismo y de su vida. Flaubert dice en realidad: ¡qué hermoso libro podría hacer yo si escribiera mi vida a partir de los siete años! Y esta vez no tenemos por qué asombrarnos: si Gustave escribe "siete años" no es que tenga en cuenta un carácter general del séptimo año, ni que éste marque un comienzo de lo que se llama hoy la hominización. Sino que en su caso particular y por motivos que lo conciernen, la edad de oro ha terminado, los "sarcasmos" comenzaron cuando él tenía siete años. O más bien, el sobreviviente de Pont-l'Évêque está convencido de que su vida, a los siete años, ya se jugó por completo. Después hubo que vivirla, urdir esta vida ya hecha y destruirse al realizarla. A los siete años una desgracia se decidió de golpe, y después hubo que temporalizarla, detallarla en un proceso interminable. Flaubert podría decir, en definitiva: "Estamos obligados a llegar a ser, sin respiro ni retorno, en la repetición, lo que somos". Por esta razón en-

tenderemos mejor la altiva confesión que hace el joven a su amante:

"La diferencia que siempre tuve con los otros en el modo de ver la vida hizo que siempre (nunca lo suficiente, ay!) me secuestrara en una aspereza solitaria de la cual nada salía. Tan-
tas veces me humillaron, tanto escandalicé y provoqué gritos que llegué a reconocer, **hace ya mucho tiempo**, que para vivir tranquilo hay que vivir solo...".⁸⁵

García se ha vuelto malvado por los "sarcasmos" que su familia le endilgó desde su nacimiento. Debemos tomar sin embargo muy en serio este "siempre": en el caso de García es verdad; pero no en el de Djalioh, ni en el de Mazza, ni siquiera en el de Marguerite, que sin duda nunca conoció la dicha, puesto que siempre fue fea, pero a quien se nos hace conocer en el momento de entrar en el Infierno. Incluso Almaroës experimentó una especie de contentamiento ilusorio mientras creyó poseer un alma. Volveré muy pronto sobre esta aparente contradicción, en que uno de los términos hace comenzar la desgracia con el nacimiento y el otro a los siete años. Digamos, por el momento, que Gustave descubre a los siete años la anomalía, la "diferencia" que siempre lo separó de los otros.

El primer "sarcasmo" da en el blanco y le revela todos los que ha merecido por su deformación original y que no se le dirigieron —por piedad o tal vez porque el verdugo esperaba su hora— pero que se resumen, enjambre de avispas, en una sola picadura inolvidable que define, de golpe, al pasado y al porvenir. Cuando digo que no hubo más que una burla, hay que entenderme: hubo muchas, por el contrario, pero en poco tiempo y no vinieron ni de Achille, siempre pupilo en el colegio, ni de Caroline, que sólo tenía tres años, ni de la señora Flaubert, hacia la cual los melodramas y los relatos muestran cierta indulgencia: en Mateo Falcone, en particular, incapaz de oponerse a la salvaje decisión que el honor corso impone al marido, incapaz también del reproche más leve cuando su Amo y Señor le ha matado al hijo, se limita, pasiva, como lo es el mismo Gustave, a morir discretamente, sin una palabra, sin un pensamiento negativo. Queda el Amo mismo: ¿qué hizo? Reveló a su hijo su verdadera naturaleza, en el desprecio. Como lo muestran las historias de Almaroës y Djalioh, importa poco que lleve fecha el descubrimiento vergonzoso de sí mismo: lo que se descubre es una tara congénita: el duque de

⁸⁵ Las tres determinaciones temporales están subrayadas por mí.

hierro apareció en el mundo sin alma, Djalioh es antropopiteco de nacimiento. Por otra parte, estas taras no habrán de cambiar. A los siete años Gustave conoce su diferencia inmutable, de la cual no dirá ni una sola vez, a pesar de su locura de orgullo, que es una superioridad. El mirlo blanco no veía sus plumas: en cuanto se las descubren, va a buscar un agujero donde esconderse, muriéndose de vergüenza. El secuestro no se producirá sin que se inflija mutilaciones sangrientas. Volveremos sobre el punto. Por el momento, lo que cuenta es la edad del descubrimiento: dos o tres años grises; la señora Flaubert lo había empollado pero se había olvidado de darle el visado. La felicidad llegó con el padre y duró de tres a siete años. Antes de reconstituir la maldición paterna, oscuro desastre que lo liquidó para siempre, debemos intentar decir lo que él fue.

En los primeros años, el pater familias no tenía ni ocasión ni deseos de ejercer su ironía volteriana a costa de un niño que no la hubiera comprendido: la mirada quirúrgica se mantiene en la vaina. En definitiva, hacia esa época Achille-Cléophas se mostraba príncipe benigno, satisfecho de haber finalmente obtenido su propósito; el próximo golpe no le salió bien, poco después, y esto debe haberlo acercado un poco más al hijo menor, cuando hacía sus "visitas" por los alrededores de Ruán, le gustaba llevarlo con él en su calea. Como el vasallaje no era disputado, no había entonces ningún motivo para inventar esta falsa salida: la identificación. El vínculo feudal —que es justamente lo contrario— se desenvolvía libremente: lejos de apropiarse el ser del Señor imitando sus conductas, el niño tenía dos maneras de interiorizar su vasallaje objetivo: se convertía en puro espejo de los méritos del Amo, sin reconocerse más derecho que el deber de reflejarlos o bien, sometido, en esos momentos en que la postración culminaba en éxtasis, se perdía en su Amable Señor, su particularidad se diluía en la esencia paterna: no es que llegara a ser su padre, conocía demasiado sus límites, la distancia infinita que separa un representante inútil y casual de la fauna mundial de un hombre por derecho divino. Anulado por este homenaje místico, Gustave seguía siendo pura diferencia abstracta sin nada que se diferenciara de la plenitud encontrada, fuera de la conciencia vacía de ser nada y de vampirizar la plenitud del Hombre, es decir, la potencia infinita de Achille-Cléophas. El padre, al convidarlo a que lo acompañara en sus giras, lo había engendrado de nuevo; esta pequeña adoración sin estatuto era de

su agrado: admitía que Gustave fuera el espejo de sus virtudes, o bien lo envolvía, lo absorbía, lo reabsorbía en él, sin quitarle no obstante el sentimiento de su finitud, y el niño conservaba la cantidad de conciencia necesaria para aprovechar la recepción triunfal de los aldeanos. Lo sabemos porque él lo ha descrito: un torbellino de polvo, el caballo al galope, aclamaciones, la gente se apretuja en torno de la calesa, algunas mujeres lloran y hay una que toma la mano del doctor.

La medicina es eso; eso es la gloria: una expectativa colmada, miradas afiebradas y reconocidas, el respeto universal; hasta en la más ínfima aldea desconocidos que sufren y que repiten: con él estoy tranquilo, él habrá de salvarme. El pequeño vasallo concibe la gloria como un vasallaje universal: volveremos a encontrar este sentimiento, pasado en negro, en sus relaciones futuras con sus lectores. A través del padre, por el momento, la gloria pertenece al niño. No directamente, por supuesto, sino en tanto que el Señor acepta a veces que su criatura, en tanto que otra —lo cual quiere decir: en tanto que parásito privado de suficiencia— participe de su esencia.

Los primeros embotamientos —que debieron pasar inadvertidos— marcaron la relación extática del niño con el padre. Las relaciones con las cosas son siempre, originalmente, relaciones humanas. El padre que suele no estar en la casa o que, cuando está, apenas tiene tiempo para ocuparse del niño, el mundo —ese espejo del padre y de su divino poder— el mundo en el cual los enfermos sólo existían para ser curados por su ciencia, fue un tiempo, en ausencia del pater familias, el objeto de las postraciones de Gustave, cuya fuente, sabemos, era su “constitución” pítica y, a través de un mal uso de la palabra, la relación con su madre: desconcertado, caía en el éxtasis, es decir, en la edad de oro huía de su madre, amante severa y frígida, y se refugiaba en su padre o el lugar infinito de sus hazañas.

Sin embargo, la familia le pertenece. Y, por lo pronto, la Casa. Es el miembro más joven y más sometido de la cédula Flaubert: pero si se dedica al Señor y es aprobado, este lo integra en la unidad profunda del grupo que sólo es por él; el lugar de Infanzón que Gustave ocupa en lo más bajo de la escala, es la expresión de la voluntad paterna: permanecer allí por sumisión es otro modo de vivir el vínculo feudal y la única manera de merecer los paseos en calesa: finalmente resulta lo mismo comunicar con el jefe supremo por la vía jerárquica, obedeciendo a todos, o tener el privilegio de perderse en él

o reflejarlo por éxtasis, sin intermediario. Gustave ha notado, naturalmente, que el último llegado de la Casa Flaubert es también el único que el pater familias pasea en su caleza. La señora Flaubert nunca acompaña a su marido: tiene bastantes cosas que hacer en la casa. Ni Caroline, la menor, demasiado pequeña. Ni Achille, que está en el colegio. En lo que a bienes reales se refiere, es el Padre quien los posee. Pero Gustave, a través de su Amo, participa de la ceremonia perpetua de la apropiación. El muchachito descubre los objetos que estaban allí antes de él; descubrir para él es apropiarse, ver lo que una mirada eminente ha arrancado, mucho antes de su nacimiento, de la indiferenciación primitiva, tocar lo que una mano fuerte y pronta tocó y arrancó antes de él. La Casa lo contiene y lo encierra, pero el Propietario la devoró, digirió, asimiló a sus propias sustancias: en este sentido se convierte en la imagen cristalizada del Padre. El poder paterno se manifiesta por todos lados: de la bodega al granero no se encontrará nada que él no haya querido o, por lo menos, tolerado. Entre las paredes, el espacio está surcado de los caminos que él ha abierto: Gustave se pasea por una voluntad materializada, omnipresente; es ella lo que él ama en esta vivienda, ella lo que le disimula su fealdad siniestra. Su Señor está allí bajo este techo, disperso por estos muebles, inerte, misteriosamente dormido; el Padre se ha hecho cosa, sin dejar de rodear, de proteger a su hijo, se da, y el muchachito lo posee a su vez, desde el interior. Entre el homenaje del vasallo y el don del Amo hay reciprocidad; uno se consagra al otro, en cuerpo y alma; el otro también se da en cierto modo, pero en su ser material: confía a su fiel bienes inmuebles que manifestarán, hasta el fin, su presencia.

A partir de la Revolución la burguesía adiestra a sus hijos para que distingan cuidadosamente entre las relaciones humanas y la propiedad "real", vínculo directo, legal, incondicionado del adquirente con la cosa adquirida. Pero Gustave el vasallo vuelve a encontrar, sin saberlo, las estructuras del Antiguo Régimen: la posesión de los bienes materiales es una tenencia que se funda en la relación de las personas y la perpetua en forma de don continuado y de obligaciones imprescriptibles. Para el pequeño Flaubert, el amor y la propiedad no son separables: una cosa es medida de la otra. Más aún, como este pequeño intruso sólo extrae su derecho de haber nacido de la relación con el Progenitor lo funda igualmente en su relación posesiva con el conjunto material que lo re-

presenta: la propiedad feudal, es decir, el vínculo de persona a persona a través de la cosa dada llega a ser para Gustave, en la edad de oro, una estructura fundamental de su derecho a la vida. Por supuesto, el niño no lo sabe. Las palabras le faltan, como podemos imaginarnos. Y las nociones. Y la captación de las relaciones: todos los instrumentos de pensamiento. Pero basta con vivir: la síntesis está fuera; él habrá de interiorizar la articulación objetiva del homenaje y del feudo por la simple razón de que existe y estas realidades prácticas no son separables. El vínculo entre ellos, vivido, se convierte en él en estructura subjetiva. No es que esta haya sido nunca sentida ni sufrida; es una matriz: una infinidad de prácticas salen de ella —acciones, afectos, ideas— suscitadas por las situaciones más diversas y que llevan su marca sin saberlo, invisiblemente y, aunque nunca se plantean por ellos mismos, descubren o reproducen el vínculo original en los objetos a que apuntan: de modo que el momento subjetivo es el de la mediación; la relación primera se interioriza para re-exteriorizarse en otros sectores, —cualesquiera, por otra parte— de la objetividad. En esta forma última la marca transmitida parece irreconocible: de un objeto a otro, por otra parte, todo conspira para transformarla —ocasión, lugar, fin, estructuras y lazos lógicos en esta nueva región del ser. Y, sin embargo, estas siglas diversas llegan a ser, ante nuestros ojos, todas iguales en cuanto recordamos la primera estructura. No se trata de encontrar una noción universal en los ejemplos particulares, sino de reconocer el rigor original de la articulación en la singularidad de sus proyecciones ulteriores: rigor que es, él mismo, singular, que tiene la unidad y la individualidad de una "cifra", es decir, de un método singular de desciframiento. Sólo daré un ejemplo: es por la permanencia de este vínculo primero que puede aclararse una extraña obstinación de Gustave. De un extremo al otro de su Correspondencia, tratado de la vana codicia, él proclama que querría ser rico, fabulosamente, que tiene hambre de oro y de piedras preciosas, que se muere por no tenerlos. Sin embargo, ni una sola vez se le ocurre que se pueda hacer fortuna: la única riqueza confesable es la que se hereda. Por supuesto, es un pensamiento común en su época: la burguesía no se desprende fácilmente de las viejas ideologías; la propiedad terrateniente se aburguesa pero sigue imponiendo sus valores; además, es el momento del capitalismo de familia: la fábrica se lega como un terreno. Y Gustave, también él heredero, no encuentra en sí mismo ni la afición ni los medios de enriquecerse mediante

la ganancia y el ahorro. No importa: para reflejar exclusiva y constantemente esta tendencia declinante es menester justamente que haya sido hecho él mismo por la relación objetiva que la sostiene. Por otra parte, lleva todo al extremo, apasionadamente, desprecia la ganancia, cualquier trabajo que rinda, sueña con el rajah, que lo nombrará heredero universal; la furia lo trastorna si se entera que uno de sus amigos acaba de heredar: en una palabra, va tan lejos que se queda solo. Este puro consumidor vivirá del patrimonio y, por desprecio a la ganancia, se negará a aumentarlo. ¿Olvida que el doctor Flaubert se hacía pagar? ¿Que la propiedad de Trouville se ha comprado, en su mayor parte, gracias a los honorarios que han pagado los clientes? Por el contrario, piensa en eso todo el tiempo, pero el origen del patrimonio —sea el sudor o la sangre— no importa: de todos modos, el oro ennoblece por la transmisión. Canada, la riqueza es un ser incompleto, horroroso todavía; transmitida, se expande, se humaniza, el don la metamorfosea y la termina, alcanza, en las manos del heredero, la plenitud espiritual. Un amo suprimido vuelve a caer como lluvia de oro sobre su servidor; éste recoge la herencia sonante y saltante: a través de ella recibe el mandato, no de encarnar al desaparecido, sino de ser el depositario de su poder. A su vez, se transformará: criatura del azar, vivía sin objeto ni razón; una adorable generosidad lo designa, un muerto le da mandato de vivir por una inflexible y última voluntad que lo penetra y lo funda: helo aquí consagrado. Se dirá que los testadores no son tan generosos: el nacimiento, las promesas, buenos y leales servicios, dan en general al futuro legatario un derecho sobre el legado que se le dará. Gustave estaría de acuerdo a condición de que el Señor no se comprometa en nada, al fin de cuentas, éste debe testar como se le ocurra, dado que, sin plena libertad, no hay generosidad. Para que la fortuna paterna vaya al hijo —aunque éste la haya merecido cien veces— como una preferencia y como un gracioso don, es menester y basta que el padre, en vida, haya tenido siempre licencia para desheredarlo: si pudo hacerlo y no lo hizo, el testamento es un acto de amor señorial: entre las manos del hijo santificado el oro se convierte en el pater familias mismo, con sus exigencias y su bondad.

No perderemos nuestro tiempo subrayando el carácter furiosamente reaccionario de esta obsesión —entiendo que, incluso para la época, esto salta a la vista—. Más vale recordar que tiene sus raíces en la primera infancia de Flaubert, en esos primeros años que lo volvieron incapaz para siempre de dis-

tinguir la propiedad del don. Habrá de adivinarse que esta incapacidad exasperará, más tarde, su envidia. El amor y el dinero, inseparables, lo fascinarán por su simbolismo recíproco: la ausencia de uno testimonia que ha sido frustrado del otro e inversamente. Habremos de ver los lazos estrechos de los celos y la fidelidad. Baste señalar que esta concepción de la riqueza, que salva a un niño de la contingencia original mediante el vínculo doméstico que lo une, inesencial, al Donador por esencia, al pater familias, contribuye desde la edad de cuatro años a fundar la dignidad ontológica de Gustave sobre este postulado fundamental: ser un rentista.

También le pertenece la familia. Achille existe, es verdad, pero no molesta: lo que encuentra esta mirada naciente, parece, como todo, natural: hay seres que están allí, inmemorialmente, más familiares que distintos, es el medio, que se reconoce aun antes de ser conocido y al cual también puede llamarse primera naturaleza, puesto que él niño hace que su medio circundante refleje su ser en la medida en que su cuerpo se define por lo que lo rodea. También es la realidad, aceptada de antemano, siempre que sea tolerable: el niño, demasiado ocupado por aprenderla para estar en condiciones de discutirla, la convierte en la medida del Ser, de la Verdad, del Bien.

Los objetos que lo rodean, sin abandonar el terreno de la vida inmediata, reciben aquí una existencia de jure, un estatuto.

Los derechos de los adultos tranquilizan al recién llegado, legitiman su nacimiento. Y es así que Gustave, no bien sabe hablar, reconoce al hermano mayor en Achille. Mayor por fundamentación: para el conservadurismo respetuoso del pequeño vasallo, la jerarquía de los Flaubert es el orden. El padre adorable, fuente de todo poder y de todo crédito, decidió soberanamente que su mujer le diera dos hijos, a distancia de nueve años: en uno y en otro el acto jurídico ha engendrado al hecho; criaturas del mismo demiurgo, es menester que Gustave rechace su propio estatuto o que reconozca el de Achille. Mejor aún: reconocido, el hermano mayor logra la capacidad de reconocer. Si se acerca al niño, si le sonríe o le habla, toma parte por su cuenta en la ceremonia siempre decepcionante y siempre recomenzada de la aceptación: declara que Gustave, lejos de ser un hierbajo o un intruso, es el huésped esperado; es el eterno retorno del acto arquetípico que, sin embargo, no se ha producido: la apertura de las puertas. Si los dos muchachos hubieran nacido uno tras otro, sus relaciones —sin perder su base jurídica— habrían sido muy diferentes. Sin duda apasionadas. Acaso amistosas. Pero nueve años —o casi— es un

intervalo demasiado grande. Por supuesto Achille, cuando se produce el nacimiento de Gustave, es todavía un chiquito. Pero no bien ha empezado a hablar el menor, envían al colegio al mayor, que estudia diligentemente y sólo es visible en los días feriados. En una palabra, es de otro mundo, es un adulto en miniatura. El menor sólo desea obedecerle: dicen que su hermano es un muchacho grande, que ya tiene la edad de la razón; Gustave sabe que la Razón no es un privilegio: nada más que una cuestión de edad: el mayor la posee, está esperando al menor. Como la superioridad de Achille es tan sólo momentánea, conviene reconocerlo con entera tranquilidad.

Gustave hará tantas menos historias si se piensa que su sumisión lo favorece: absorbido por sus estudios, lejano, Achille está desterrado y pasa la mayor parte de su tiempo entre los no-Flaubert, especie inferior, pero innombrable y peligrosa.

Gustave, destinado al mismo destierro, goza por el momento de las comodidades de la infancia: no sale de casa, su madre se consagra a él; después de atenderlo, lo hace sentar en su regazo y le habla de Dios, Padre de todos los padres; el doctor Flaubert lo lleva con él en sus giras; los Le Poittevin, amigos íntimos de sus padres, no dejan de mimarlo: en una palabra obedece a todos y se le paga en ternura. Una ternura módica, a veces un poco desoladora; pero, por tibia que sea, él la siente: es el ambiente de su vida. ¿Y Achille? ¿Acaso no es, también él, un hijo amado? Por supuesto que sí: Gustave está convencido de que su hermano mayor inspira un profundo amor a sus padres, por la sencilla razón de que los buenos padres tienen que amar a sus hijos. Pero el pobre proscrito, absorbido por sus estudios, apenas tiene tiempo de sentir la bondad del doctor: en definitiva, tiene derecho a ese amor; Gustave, más afortunado, puede gozar también de él. Ha comprendido muy pronto que es un privilegio de la infancia; por lo tanto, no envidia a Achille, que tiene la desgracia de haber salido ya de ella; Gustave sabe que no tardará en alcanzar la edad y el estatuto de su hermano, pero no tiene prisa por abandonar sus prerrogativas: habrá de envejecer: es su deber y su derecho, pero, cuanto más tarde, mejor. De hecho, ha notado con frecuencia, más adelante, que hay una oscura resistencia que frenaba su aprendizaje, como si le repugnara dejar su estado.

Lo que nos importa, en este momento, es el establecimiento del dispositivo interior que habrá de torturarlo: como se cree más dotado que Achille, se olvida de tenerle envidia. El comienzo habría sido excelente si, al mismo tiempo, el her-

mano menor no se estuviera engañando a sí mismo: sin recelo, reconoce a cada uno su estatuto jurídico para habilitar a todos los miembros de la familia a que reconozcan el suyo propio. Esto quiere decir que admite los derechos de ellos: interiorizados, serán los deberes de él. Achille es superior a él en edad; Gustave no ve en esto nada de malo, más bien al contrario: encuentra aquí el medio para sumergirse en en la infancia y cerrarla por encima de él; por otra parte, sabe que esta jerarquía no es definitiva: el hermano menor alcanzará demasiado pronto los tristes privilegios del mayor: la Razón, el colegio, el destierro. Aunque ignora que el mayorazgo, para los Flaubert, es una distinción inamovible: no esa ventaja mínima que se esfuma y desaparece, en las familias burguesas, cuando los hermanos alcanzan la condición de adultos, sino el derecho otorgado de reemplazar al pater familias después de su muerte. El desdichado acepta respetar a Achille y obedecerle: tan sólo por cierto tiempo, piensa. En realidad se engaña: el desajuste subsiste hasta la muerte del padre; después del 46, inerte y sagrado, se perpetuará por la última voluntad del difunto. ¿Qué puede hacer el menor en contra de esto? Desde la más tierna infancia se ha dejado convencer de que esta diferencia cuantitativa de edades simbolizaba una diferencia cualitativa aunque provisional de los méritos; al instante se volvió cómplice de antemano del testador y de las disposiciones testamentarias. De nada sirve que diga que no quiso tal cosa: el enemigo está en su lugar; el adolescente frustrado libra combates de retaguardia; para negar su superioridad al mayorazgo habría sido necesario no haberlo reconocido nunca. "Sólo lo he admitido —podría contestar— por cierto tiempo". Sí, pero no hace falta más: detrás de un estado de hecho acepta ver un derecho. La operación esencial se ha realizado. El estatuto jurídico de Achille, experimentado por el niño mismo, se reproduce y el poder sagrado del Padre sólo tiene que mantenerlo y consolidarlo.

Y, ¿qué puede haber de más imprudente para el hijo menor que reconocer al mayor —es decir, al primer llegado— el derecho de ser amado? Por supuesto, el niño es más ciego que generoso: afirma el derecho porque el hecho se le escapa.

Pero ha caído en la trampa: si alguna vez llega a aparecer el amor —me refiero al amor del padre por el Otro— ese amor otro estará fundado jurídicamente. ¿De qué podría quejarse el niño? En caso de ver en los ojos de su Señor una ternura nunca vista y que no le fuera destinada, ¿podría condenarla? ¿Podría gritar que lo están despojando? Esto

se comprendería si el cirujano jefe prefiriera los extraños a los hijos. Pero se trata de Achille: esta vez el derecho se plantea de entrada, como un principio; la realidad parece responder a su exigencia y fluir dentro de él; la materia que-
mante, el amor, llena la forma abstracta; la forma contiene a la materia bruta y la justicia. Por supuesto, se puede discutir, juzgar que el amor paterno es demasiado apasionado: son cuestiones de menor importancia. En realidad, si alguna vez Gustave llega a descubrir que el doctor Flaubert siente un profundo amor por su hijo mayor, se ha privado de antemano de los medios para protestar. Se lo despoja. Sea. Pero es un robo legítimo: en nombre del Orden Flaubert, al cual se supedita el mismo Gustave, la queja debe ser declarada inadmisibles, negar el derecho del querellante y obligarlo a regocijarse del sentimiento que su padre ha dedicado al demandado. Si el hijo menor acata y se regocija, ¿quiere decir, por lo menos, que se resigna? No, quiere decir que pierde la cabeza, que la frustración lo carcome, tanto más ásperamente si se piensa que ya no osa decir su nombre.

En una palabra, todo está en su lugar: en los primeros tiempos de su vida el mayor molestaba tan poco al menor que éste interiorizó tranquilamente el derecho de mayorazgo y, al mismo tiempo, lo convirtió en una de las fuentes permanentes de sus deberes familiares. El motivo de la interiorización no fue el olvido de sí mismo ni ningún arrebató de virtud. Fue necesario: el grupito Flaubert está tan rigurosamente integrado que cada uno de sus miembros es a la vez una encarnación de la totalidad y una expresión del poder paterno, esa fuerza sintética que lo produce y los reúne; de esta manera, los derechos de cada uno son los reflejos o los complementos de los de todos los otros: al reconocer el estatuto de Achille, Gustave afirmaba el propio. Como el poder sagrado del Padre era jurídico, ninguna de sus criaturas alcanzaba la plenitud prescripta antes de realizar en sí, por los otros y en los otros, por sí, el ser-Flaubert, como existencia de jure. El resultado fue que los sentimientos de Gustave, unidades de pulsiones orgánicas y de reivindicaciones jurídicas que se exasperan por su condicionamiento recíproco, merecen plenamente esa denominación griega de "pathos" que daba Hegel a las pasiones de la tragedia antigua.

O sea que el niño empieza por reconocer en su hermano a la familia como sujeto de derechos; también se reconoce en la medida que es, como cada uno, la familia entera. El derecho

de ser amado no necesita reivindicarlo directamente, puesto que el amor se da; pero cuando lo reclama para su hermano, en consecuencia de ese principio sagrado —los buenos padres deben amar a los buenos hijos— habla sin saberlo en nombre de toda la familia: ésta recibe de Achille-Cléophas su organización: por las operaciones prescriptas, por los puestos designados a cada uno con vistas a una eficacia máxima, el Padre está en ella, normativo ya: es el medio mismo del deber-ser; pero el conjunto familiar exige que esta integración sea el amor. El amor es un deber para el Creador: no hay medio de dispensarlo en detalle a las criaturas, una por una; sino que el Demiurgo debe amar, en total, a toda su Creación. En este mismo amor, obligación fundamental del Padre, unidad de la empresa por la afinidad original de todos sus miembros, cada cual ve el conjunto de los deberes comunes y también sus deberes particulares en la medida que se completan con los deberes de los otros: el deber de ser amado llega a ser para cada parte su reabsorción en el Todo y su restitución inmediata en forma de parte validada, fundada. Es así que sólo hay un amor Flaubert, relación moviente del Todo con sus partes. Gustave da una base jurídica al afecto que el padre le dispensa, al reclamarlo también para su hermano: este niño, sabemos, no es individualista: ignora las pasiones incomparables que suscitan las criaturas no semejantes. Sitúa el amor Flaubert, unidad real de la madre y los hijos, en el corazón del padre. Es este amor entero que él exige para cada uno y, en consecuencia, para sí mismo. Esta unidad indisoluble y verdadera del grupito habrá de embarullarlo más tarde y —como habremos de verle quitará el poder de decir no. Efectivamente, el favoritismo, si es cierto que Achille-Cléophas lo practica, sólo puede funcionar en el interior del pequeño mundo sagrado y, en cierto modo, parecerá poder consagratorio a los ojos de su víctima: esta no podrá ni reprocharle que ama demasiado a Achille —¿acaso tiene cualidad para decidir lo que es demasiado?— ni disculparlo completamente por no amar bastante a Gustave.

Este es el fondo del asunto: el amor Flaubert, tal como lo siente el niño, es por una parte una síntesis formal y jurídica, una integración, por otra parte, una tierna solicitud —a veces un poco seca, un poco distraída— pero que no puede carecer completamente de calor, ya que se dirige a un niño. El malestar empezará el día en que Gustave crea comprender que también su hermano tiene el goce del corazón paterno. En una

palabra, es el sentimiento espontáneo que, de golpe, será puesto en cuestión. No por mucho tiempo: la injusta preferencia amorosa remitirá con la misma rapidez al hermano despojado a las disposiciones del testamento. Dicho de otro modo, la Casa Flaubert —semejante en esto a la mayor parte de las familias tradicionales— daba el nombre de amor a la alienación del padre en la empresa total y al conjunto de disposiciones que había tomado, que tomaba cada día, para conservar el único objeto de su interés. Después de esto, por supuesto no era necesario que el pater familias amara —en el sentido que damos hoy a esta palabra; ni que signos demasiado claros indicaran la emoción experimentada ante un hijo de la Casa. Gustave, en la medida en que se sabía objeto de una atención particular, había aprendido con igual rapidez que este favor no se dirigía a su persona, sino simplemente a su edad —y que la ternura del padre no habría de sobrevivir a la infancia del hijo. En caso de haber descubierto que el doctor Flaubert siente por Achille, ese joven, las mismas debilidades, el muchachito se habría escandalizado. En una palabra, la edad de oro no está exenta de contradicciones. Esta es la primera —puesta en su lugar más que vivida. La segunda, por el contrario, es sentida oscuramente.

El individualismo de la burguesía liberal tiene las ventajas de sus inconvenientes: halla al hombre aislado, atomizado y reafirma esta soledad, corta los últimos lazos; en consecuencia cada mónada es incomparable o, más bien, las relaciones que se fundan sobre una comparación siguen siendo exteriores a las sustancias comparadas. En particular, esta moral burguesa disuelve en ella toda relación orgánica —la que determina, por ejemplo, el ser del hermano menor por el del mayor.

En otros términos, Gustave, educado por individualistas, sufriría menos o no sufriría: inferior, de acuerdo, en la superficie; pero, en realidad, único. Por desgracia la familia Flaubert acepta de su nuevo medio el liberalismo económico y el atomismo social, extrae de aquí su utilitarismo, pero rechaza claramente la ética de la familia conyugal y del birth control —ese individualismo que podría hacer peligrar su unidad o su descendencia.

Gustave es un hijo, el hermano menor de Achille, el hermano mayor de Caroline: es toda la familia, toda la familia está en él; no hay ni siquiera un pensamiento, una emoción que no remita a ella: es el eje de referencia; sus sufrimientos —que habremos de ver más adelante— sus raros momentos de sober-

bia, incluso los sentimientos que consagrará más tarde a la señora Schlesinger, todo está remitido a la Casa Flaubert: ama, odia, sueña, filosofa, se enfurece por o contra ella. Esto significa que es lo contrario de un individuo. En realidad, cuando después de su enfermedad nerviosa obtenga el estatuto individualista, Flaubert se verá obligado a valorizarlo; lo acepta cuando está disfrazado, pero no puede aceptar ser mónada si no es un elevado dignatario monádico: anacoreta, brahmán o el "solitario de Croisset"; a falta de ser de derecho familiar o de derecho divino, por lo menos la individualidad no debe reducirse al concubinato de la persona con ella misma, esta presencia para sí debe vivirse como un enlace de soberanos. Niño, adolescente, Gustave sólo se conoce y se aprecia en su realidad familiar, como una determinación interna de la familia Flaubert. Lo peor es que se condena de antemano: se juzgará de acuerdo a las normas que han adoptado los Flaubert. Incluso cuando inventa otras que le son menos profundamente hostiles, la nueva Tabla se fundará sobre la antigua: ésta buscará no tanto volcar a la primera cuanto forjar. más allá de ella y en otro mundo más respirable, valores más puros y, a la vez, menos reales. La realidad es la Casa; aquí los valores prácticos: quiero decir que nacen de las funciones ejercidas y apuntan a codificar los actos funcionales. El utilitarismo: esa es la ética de los Flaubert, que Gustave no cesará de combatir en sí mismo y, en consecuencia, de aceptar, hidra cuyas cabezas habrán de renacer cada vez que las corte. Pero no se trata de un principio abstracto; por el contrario, es el más riguroso de los dispositivos particulares, indisolublemente ligado a la economía doméstica: esta organización distribuye los papeles; del mismo modo que los utensilios, las personas serán determinadas como medios para continuar la empresa: cada una es tratada por las otras y se trata a sí misma como medio, nunca como fin. En cuanto al propósito final, no lo hay. Salvo el de que todo fin, una vez alcanzado, se convierte en un medio de alcanzar otro fin: *semper excelsior*. Este utilitarismo orientado no es más que la ambición. En efecto, por este último término no debe entenderse, en primer lugar, una pasión confusa y caída del cielo por azar en tal o cual corazón: es un proceso en curso; un grupito es determinado durante cierto tiempo por su ascenso objetivo y produce sus medios para perpetuarlo. El doctor Flaubert es un mutante, todavía mareado por su mutación, aunque obligado a interiorizarla ya. Esta se vuelve en él certeza: el pasado afianza

el porvenir, que proseguirá el magnífico ascenso; y, a la vez, esta certeza es una regla implacable: Achille-Cléophas debe ser el medio de su triunfo continuo. Su familia, amasada con sus manos, es a la vez fin y medio. Es por ella y para ella que el éxito social de un hijo de veterinario debe proseguirse más allá de una generación. De tal modo, en la masa familiar se ha puesto esta doble levadura: la promesa incondicionada del éxito, el imperativo absoluto de sacrificarle todo. En otros términos, la ambición es la esencia misma de esta familia: es su razón de ser, el proyecto viviente y cristalizado, todo a la vez, la forma de su alienación al padre y, a través de él, al siglo; es ella la que define cada nuevo miembro a través de todos y la que ajusta al extremo la integración familiar; además, es vivida por cada uno y por todos como el movimiento real de la empresa: ganancias, economía, compras de tierras, ampliación de la clientela, notoriedad creciente del médico jefe, todo se siente en común, todo contribuye a dar a la vida común una determinación vectorial, un sentido: hijos y padres se sienten "despegar", el progreso no es sólo la meta y el medio, es el elemento vital, el ambiente, es, para cada uno, una impresión subjetiva de velocidad —tanto más clara cuando esta velocidad es variable, cuando hay sacudidas. La fuerza ascensional del grupito constituye la sustancia común de cada modo particular. Es deber para cada uno —tarde o temprano habrá de continuarse mediante sus esfuerzos— pero aun más es amor: al unirse al movimiento, al dejarse llevar, al prepararse al futuro relevo, se entra en las perspectivas del Padre, uno se identifica con el adorable Creador, uno canta sus loas, solicita y obtiene su aprobación. Cada uno refleja a todos los otros la áspera voluntad del Señor: se quieren en Él como los cristianos se funden en Dios; esta adoración disimula a los hijos la heteronomía de su voluntad: la ambición y el Padre no son más que una cosa; la pasión de ellos no distingue la una del otro. No les basta con ser esclavos dóciles: trabajarán con celo. En otras palabras, un hijo Flaubert es ambicioso de nacimiento: respira la ambición, la come, la secreta, es el movimiento de su vida, el sentido de su amor fundamental, el secreto de su importancia absoluta y de su inesencialidad, es la particularización del proyecto común por su libre³⁶ proyecto singular. Sin saberlo siquiera, Gustave es, pues, la encarnación de la prisión familiar: su proyecto fundamental es el de elevarse has-

³⁶ Cuando digo: libre, hay que entenderme. Hay espontaneidad, pero la hay a partir de una esencia prefabricada.

ta lo más alto para arrojarse en los brazos del Amo, identificarse con él, contribuir con sus propias manos a la elevación de todos: en su Casa hay una comunión de los santos perpetua, todos los méritos rebotan de una cabeza a todas las otras; distinguido desde temprana edad por las distinciones del padre, glorificará más tarde a toda la familia con su propia gloria. La pulsión primera del niño lo lleva a las cumbres: es allí donde está su lugar; pero sólo atribuye una importancia relativa a la admiración de las masas; el reconocimiento de su valor por el género humano no es más que la condición indispensable para su consagración verdadera: inesencial y célebre, se vuelve hacia los suyos; si estos le dicen entonces: "has hecho méritos para nosotros", ya podrá morir contento. Y, por supuesto, la ambición es sólo un sueño de amor; a partir del momento en que piensa con más precisión en su porvenir, este muestra su otro rostro, una áspera avidez: hay que enriquecerse, acumular títulos, honores; pero debemos comprender que este arrivismo burgués no es más que el del pater familias.

Cuantas veces, imagino, en el siniestro departamento del hospital —en el cual la fealdad del mobiliario indica claramente la mezquindad utilitaria, el sacrificio de todo el éxito—, la madre de Gustave habrá contado al muchacho los años de infancia del gran hombre, el milagroso despertar de su genio, su carrera hacia la gloria, batiendo todas las marcas. Esta mujer, que se había casado muy joven, tenía tanta adoración por el Amo como "glacial" desprecio por los no-Flaubert: en consecuencia, presentaba a Achille-Cléophas como el único ejemplo que debía seguirse; era, por lo pronto, un deber, ya que había que parecerse a él, más adelante se convertiría en una recompensa, ya que uno terminaría, al fin de un riguroso ascetismo, por apropiarse sus virtudes. De tal modo, como era la ambición para el Padre, el Padre es a la vez regla y promesa para el niño; gracias a esto, un arrivismo puritano puede engendrar el optimismo; finalmente los buenos serán recompensados.

Este infantilismo vanidoso, al transformar su empresa en cuento de hadas, la volvió accesible a Gustave. Toda una vida parecía así estar resumida ya: sólo faltaba recorrerla al galope, hasta la victoria. La loca esperanza, en el corazón del proyecto, ocultaba su aridez: los reductos iban a ser tomados ágilmente, la cosa era posible; otro ya lo había hecho; y hasta los primeros éxitos de Achille, casi podría jurarlo, más que hacerle sombra alentaron al hermano menor. Iba a ser fácil, muy fácil: lo que había hecho el primer Flaubert era recomen-

zado sin pena por el segundo, y el tercero, una vez en la pista, iba a superar fácilmente las dos marcas previas.

Aquí aparece la segunda contradicción, más profunda sin duda que la primera, pues estructura para siempre el movimiento de lo vivido. Gustave es tan hijo de Caroline como de Achille-Cléophas. En esta pareja nunca podrá haber desentendimiento, ya que la mujer reclama tan sólo el derecho de obedecer a su marido. Sin embargo, el hijo menor interioriza una contradicción virtual que nunca pondrá a sus padres en oposición. Gustave, en efecto, es de entrada el producto de Caroline, es ella quien lo alimenta y le brinda los primeros cuidados: el doctor Flaubert, que vigila de lejos la primera educación del lactante, sólo ve la fachada: todo está en orden, elogia la diligencia maternal de la joven, la invita a sobreproteger al niño, pero no puede concebir siquiera que estas primeras conductas maternas traduzcan en los hechos la indignación nunca sentida de una esposa decepcionada por su nueva casa, por el enfriamiento reciente de su marido, por la aparición de un cuarto varón cuando ella esperaba una niña, y que tienen como efecto constituir un zángano supernumerario, alimentado sin amor, muy sorprendido de sobrevivir a la muerte que se había llevado a dos de sus hermanos. Indeseado, indeseable, sin razón de ser, se precipita, después de la primera sonrisa paterna, en el mundo del Padre, se integra, para extraer su estatuto jurídico de las exigencias de su Señor, a la empresa Flaubert que, en él y fuera de él, es a la vez fuerza ascensional, unidad familiar, amor, deber y, sobre todo, praxis. El orgullo de Achille-Cléophas, en efecto, no es simplemente el inerte recuerdo de la mutación que ha convertido a este hombre de campo en el médico más importante de Rouen —y el más rico— es esta mutación continuada, y por él y a través de él, es su formidable anetito de saber que lo obliga a disecar sin descanso, es su avidez de ganancia, que sigue siendo campesina y que lo lleva a invertir todo lo que tiene en bienes inmuebles, es la admiración y la exigencia muda de sus estudiantes que lo fuerzan, de año en año, a renovar sus cursos, a profundizarlos, es el favor de la alta sociedad ruanesa, su clientela, que empieza a abrirle sus salones, es su desprecio incommovible por los no-mutantes, por los pobres que no se enriquecen y por los ricos que han nacido en medio de la opulencia. En resumen, el orgullo del sujeto en cuestión no es del orden del pathos: es vivido en los actos. Y ¿quién habrá de tomar conciencia, hacia 1835, de esta actividad furiosa como cohesión secreta del linaje

familiar y movimiento ascensional que la arrastra, como misión que él habrá de interiorizar y re-exteriorizar mediante prácticas que demostrarán, en su persona, la superioridad de los Flaubert sobre la especie humana en general? Un adolescente que se considera un despojo y que la eficaz austeridad de su madre ha constituido sin su consentimiento: a penas entrado en el mundo del Padre, sin dejar de vivirse como **supernumerario**, comprendió por amor que la gloria era su destino, que tendría, al llegar a la edad adulta, que entrar a caballo o en carroza en los burgos y las aldeas y galopar en medio de campesinos posternados. Esta es la imagen paterna de Gustave, que no excluye ni el utilitarismo ni rastros de tacañería o, en todo caso, de arte de economizar. En cambio la imagen materna o, mejor dicho, la primera costumbre del niño, la contradice francamente. No es que sea más verdadera en sí misma o más profunda: es la trama de su subjetividad; el Gustave paterno es la interiorización de su condición objetiva. Por supuesto, siente en él esta fuerza que lo arrastra, se aplica a sentirla para huir del estancamiento original, también siente que tiene el deber de apropiarse esta fuerza ascensional que él se ha limitado a padecer. Pero este deber es tanto más imperioso por faltarle los medios para cumplirlo. Este niño, incapaz de afirmar o de negar, que vuelve a encontrar su gratuidad en cuanto su padre se aparta de él, y que sólo puede huir de ella mediante la postración, ese olvido quietista de sí mismo, ¿mediante qué milagro podría llegar a ser un sabio, un sujeto de la historia? El arrivismo del pequeño Gustave es total —pulsión y obligación conjuntamente— pero se enfrenta con su pasividad constituida, desde los primeros meses, como pasividad fundamental, al punto de haber hecho de él un niño hablado más que hablante, un flujo de síntesis pasivas, vehículo de intencionalidades que no pueden efectuarse. ¿Qué habrá de hacer? Siente en su cuerpo la ascensión Flaubert; se la describen todos los días; el Padre la representa. Por lo tanto, está en él: lo han hecho arrivista. Su orgullo se convierte en ambición sufrida —de hecho no es aun nada más que la apropiación por amor de la ambición paterna—; pero, en Gustave, lo que en Achille-Cléophas era **praxis** se vuelve necesariamente **pathos**; es una actividad fantasmal que ni siquiera puede concebir y que ronda —como una inquietud, como un remordimiento, como una sollicitación permanente e irrealizable— el inerte flujo de la Vivido. Este orgullo además, interiorización del que mantiene ligado a todos los miembros de la Casa y que no

es otra cosa, en su principio, que la loca soberbia del pater familias, no tiene mayores dificultades en sentirlo cuando está reflejando la egregia figura del doctor Flaubert o cuando se pierde en la gloria paterna; pero ocurre que se distrae y goza de otro orgullo; no bien se recupera esta intransigencia audaz, afirmación de sí mismo contra todos, desaparece, contradicha por la humildad profunda del Malamado, privada de los instrumentos (altivas exigencias, poder afirmativo, actividad) que le permitirán subsistir. No confundamos este irrealizable con el orgullo doloroso de que son testimonio sus primeras obras; este vendrá después de la caída; fundado en el rencor y la frustración, compensación de una desgracia injusta y demasiado justa, será el pathos de Gustave, el buitre que le devorará el hígado hasta matarlo. Por el momento, es la edad de oro: hablo de leves nubes en el Paraíso. Caroline y los otros hagiógrafos de Achille-Cléophas deleitan al pequeño vasallo que los escucha: veo simplemente en sus relatos una de las razones secundarias de su "extrañamiento"; le inculcan un lenguaje práctico, el lenguaje de la praxis, pero las significaciones, sin escapársele del todo (se aplican muy bien a los comportamientos de los otros) nunca son valoradas por su certeza subjetiva. Sin embargo, lo designan: es Flaubert hijo, habrá de imitar a su padre, salvará a sus enfermos, acrecentará el patrimonio; mejor aún: los ejemplos del médico jefe y de Achille le resultan tan familiares, tan cotidianos, que se siente puesto directamente en tela de juicio, ya que participa de la sustancia familiar. Pero, sin una adhesión que él no puede dar, estas palabras siguen siendo en él letras muertas; tiene que creer en lo que le dicen por no poder realizar su sentido mediante un proyecto que los supere. Lo que se muestra es el porvenir de la familia, un porvenir que lo engloba también a él; él lo quiere, quiere contribuir a hacerlo, pero sus sueños, si los tiene, son inmediatamente disipados por la conciencia turbia pero segura de su impaciencia. Lo han hecho ambicioso— está bien; está penetrado del arrivismo Flaubert; pero no se necesitará mucho tiempo para que el ascenso colectivo llegue a ser para él una fuente de humillaciones continuas: pasivo, se sentirá arrastrado, conducido por el linaje familiar: un peso muerto que no participa en el esfuerzo común, que tal vez lo retarda. Un ambicioso pasivo, ¿puede haber algo más miserable? Todo esto está meramente esbozado, presentido, vivido vagamente: inquietudes, tal vez. Pero en la carroza del doctor, Gustave es hijo de rey. Por otra parte, se adivina un malestar,

si el futuro entrevisto lo inquieta —porque es suyo en la medida en que es otro— ya que está sobreentendido que deberá revelarse aquí como un nuevo Achille-Cléophas, se defiende por la resistencia pasiva, es decir, abandonándose a lo que él es; esta es una razón —no la menos considerable— de sus embotamientos: Gustave tiene miedo de lo que será. Habremos de ver, a lo largo de este estudio, que nunca dejará de temer eso. Un poco más tarde le veremos jugar la Eternidad contra el Tiempo: quiere detener su Destino. Por otra parte lo logrará, al precio de una neurosis. Por el momento casi no le interesa la Eternidad y ni siquiera está seguro de que la misma palabra le sea conocida: el embotamiento es, por lo pronto, el rechazo de crecer y de enfrentar los problemas del saber, de la vida práctica: cuando la inquietud lo molesta, “se hace pesado” y trata de volver a su pasado, es decir, a un presente sin problemas. Esta aparente regresión es abandono a sí mismo: el presente puro se identifica con el pasado y el flujo de las apercepciones inarticuladas pasa por ser una dilución del alma en el universo sensible. Se trata de abolir simultáneamente un Ego superfluo y el futuro. En este nivel, el embotamiento es respuesta; el niño ya sabe utilizarlo: como se quiere moldear a la fuerza un conjunto vivido y anteriormente estructurado dentro de un rol para el que no está hecho, se sirve de las brumas que suelen invadirlo para olvidarse y perder de vista el rol que lo está esperando.

En esa época Gustave tiene otro motivo para aferrarse a la infancia: presente oscuramente —y muy a pesar suyo— que el amor de su padre se dirige menos a su persona que a su edad: al crecer, ¿no corre el peligro de convertirse en Achille, cuyos privilegios no lo han inquietado todavía? Por supuesto, a eso llegará: un Flaubert segundón debe pasar por estas tres fases, ser Gustave el bienamado, después Achille el estudiante de genio y reencarnarse finalmente en Achille-Cléophas en su poder y su gloria. El hijo menor aspira vivamente —aunque en medio del terror— a igualar un día al más grande de los Flaubert. Pero no tiene apuro por parecerse al estudioso Achille, que nunca está en casa, que lleva en el colegio una vida morosa y que conoce la adorable severidad del pater familias, más que su ternura y su indulgencia. Gustave, por el momento, no es nada más que Gustave: un Señor afable le hace el don de su persona y de sus sonrisas sin pedir nada en cambio, salvo una obediencia que el pequeño vasallo otorga con alegría. ¿Por qué, entonces, no establecerse en la primera infancia? ¿En la

edad de oro? Gustave lo siente oscuramente. Es menester afinarse aquí, no crecer jamás. Veremos más tarde que Flaubert tiene una concepción involutiva de la temporalidad: todo va de mal en peor, este es el orden de las cosas. Muchas razones lo han inclinado a elegir esta posición, razones que habrán de aparecer más tarde. La Caída es una de ellas, por supuesto. Pero conviene aquí indicar la opción primitiva —que volveremos a encontrar en todas partes, especialmente después del “ataque nervioso” del 44—: es la negativa a ser adulto, dicho de otro modo, a definirse, en el interior de la familia, por otras relaciones con cada uno de sus miembros. Todo se corresponde: Achille es la imagen futura de Gustave. Pero las relaciones del Padre y del Hijo mayor se le aparecen muy ajadas; a partir de ellas, presiente que el tiempo de la praxis será para él el tiempo del fracaso y del destierro. El embotamiento traduce a la vez la incapacidad consciente y el rechazo.

Fundamentalmente, nace del estupor. Este carácter, que conservará a lo largo de toda esta vida, se convertirá por sí solo en una función —¿quién no recuerda los pasmos de Gustave ante la “infinita tontería del burgués”? Habremos de volver sobre el punto. Pero, por el momento, lo fundamental es la oscura conciencia de la contradicción que opone lo vivido, soportado más que dominado, a la persona que le imponen mediante el lenguaje, conductas, y que tendría que vivir, también ella, la sucesión tupida e incierta de apercepciones sin Ego, ese Ego apuntado por otros en él y que se le presenta como el de otro. Ante este incomprensible malestar algunos niños reaccionan con la cólera (que es simplificación) o con una hiperactividad de huida (que las madres llaman “sobreexcitación”).

Cada uno usa y sólo puede usar sus medios hasta el límite. Pasivo, Gustave acentúa la pasividad: el extrañamiento lo pone en el linde del desvanecimiento. El lo dijo; en sus cuentos lo convirtió, como hemos visto, en el término extremo y el sentido de sus embotamientos. Y es verdad. Con la salvedad de que él nunca se desmaya. El Ego desaparece, pero el pensamiento, como si estuviera liberado, prolifera. Curioso pensamiento que, por no estar verbalizado, no se desprende del sentimiento, nunca se afirma y atraviesa en girones multicolores una conciencia habitada por el placer y el miedo. La descripción que nos dejó la señora Commanville, oída a su abuela, es significativa. En esos instantes Gustave parecía embotado y se chupaba el pulgar. Estos detalles bastan para caracterizar una certeza perfectamente conocida por los pe-

diatras y que corresponde, según ellos, a momentos de "idea-
ción intensa"; todos sus fantasmas lo ocupan y en especial los
que se refieren a su identificación con los animales. Al res-
pecto Gustave nos da datos preciosos en sus cartas a Louise.
Los animales se sienten atraídos por él porque "saben que yo
me parezco a ellos" —esta convicción está en el origen de una
de las últimas escenas de la primera *Education*: Jules no pue-
de librarse de un perro miserable y mugriento que es visible-
mente él mismo o, más bien, su propia vida. Extrae sus fuentes
de la creencia bastante difundida entre los niños, particular-
mente fuerte en Gustave, de que son animales: mimados, chi-
quitos como los animales domésticos y, a la vez, como ellos
—cuando la constelación parental lo reclama— sin visado. Gus-
tave añade: me comprenden, saben que yo los comprendo. Lo
que aquí importa es la asimilación profunda del idiota al ani-
mal: asimilación defensiva, pues el idiota, hombre deficiente,
está en falta al ser idiota, al no desarrollar todas las cualidades
de su especie. En cambio, el zorro tiene razón de ser zorro
y el lobo de ser lobo. Como si Gustave nos hiciera la confi-
dencia: de niño, los adultos me tomaban por idiota, en realidad,
yo era un animalito. El rencor complicó el tema en *Quidquid
vuleris*, escrito mucho más tarde, ya que al mono de Djalioh
le ha sido impuesto un carácter humano que hace su desdicha.
En su primera forma, de cinco a siete años, esta asimilación
del hombre infante, extraño por pasividad a la cultura, y del
animal que expresa plenamente su especie desde el nacimiento,
aparece como una expresión de su negativa a crecer y enfren-
tarse con la cultura, ya figurada por el abecedario que lo es-
pera: antes de abrir este incomprensible objeto que debe me-
tamorfosarlo en hombre, Gustave se pierde en la naturaleza
o se convierte él mismo en Naturaleza, producto de la tierra.
El hombre que describirá en sus primeros relatos es histórico
y pascaliano: pero no es un ángel caído, sino un animal acul-
turado; la cultura es la Caída, y lo presiente: tendrá en los
ojos, como más tarde el mono de Kafka, esa otra víctima de
un padre abusivo, "el azoramiento de los animales amaestra-
dos". Se complacerá en interpretar al idiota o la fuerza de
la Naturaleza por el simple placer de destruir simbólicamente
en él, en torno de él, las cosas propiamente humanas; las tem-
pestades, el granizo, lo deleitarán: aniquilan el trabajo hu-
mano, la Naturaleza se hace sitio, afirma su superioridad ab-
soluta sobre las invenciones del hombre y sus aplicaciones,
muestra que nuestra especie, tan llena de vanidad por su an-

fibolia, no es el centro del mundo y que un cataclismo puede aniquilarla como a ciertas especies animales desaparecidas hace ya mucho tiempo. En otros términos —y aunque el niño no haya tenido ningún medio de formular su pensamiento como lo hacemos nosotros— lo que le repugna en el hombre es la historia —que lo vuelve impensable y contradictorio; si quiere seguir siendo animal es porque los animales no tienen historia y cada uno de ellos es definible, clasificable incluso, por la plenitud de un concepto que lo resume todo, sin dejar lugar a las anomalías, lo vuelve semejante a todos los de su especie y, haga lo que hiciere, el animal se limita a realizar. De tal modo, la infancia no es más una edad, es una categoría animal: hay monos, hay perros, hay niños. Tal vez, si se piensa bien, el niño no es más que un perro que se ignora. Es el mejor medio de asegurarse que no habremos de abandonar nunca la primera edad, la edad de oro, y también es un buen procedimiento para escaparle a esa eterna parlanchina, la palabra, y refugiarse en la verdad del animal, que es el silencio. Naturalmente, la operación se hace con palabras. Pero los vocablos “perro”, “gato”, “pollito”, sólo sirven como esquemas prácticos: sumergidos en lo vivido, dirigen, ocultos, fantasmas mudos. De todos modos, el sentido de estas identificaciones es claro: como la Cultura es reconocida como prerrogativa de la edad adulta, se la rechaza radicalmente haciéndose Naturaleza para siempre; al mismo tiempo, el niño encuentra un mito para explicar sus primeras resistencias a la aculturación: es un animal y los animales no hablan. Finalmente, al designarse a sí mismo como uno de esos animales domésticos que son para los mayores una ocasión permanente de manifestar su ternura, expresa su hambre de caricias; el porvenir queda negado: nacerá el perro de salón, que será cachorro, luego adulto y después un viejo perro fatigado que no abandona el cuarto en que nació, que no hará nada para merecer un amor que se le otorgará ampliamente; la felicidad la encontrará en la repetición y, naturalmente, en la adoración religiosa de esos dioses que se inclinan sobre él y le hablan con dulzura, sin exigirle que comprenda lo que dicen.

Esta es, pues, la edad de oro de Gustave: la necesidad, el amor dado, recibido, la espontaneidad pasiva y el hastío, cortado por ausencias notables en las que el muchacho, convirtiéndose directamente en naturaleza mediante un éxtasis panteísta, o jugando indirectamente a ser un simple animal, sueña con eternizar el presente. ¿Tan maravilloso es este paraíso que habrá

de preceder a la Caída? Sí y no. Por lo pronto se vive en el corazón de la muerte: el padre y la madre la representan, cada cual a su manera; Caroline le da la imagen de la muerte particular: dos varoncitos murieron antes de su nacimiento, un tercero morirá poco después; rodeado de estas pequeñas aventuras singulares, que se han desenvuelto velozmente desde el nacimiento a la desaparición, Gustave siente, hasta en sus huesos, una intimidación particular con sus destinos demasiado rápidos: era nacido para morir pronto y siente oscuramente que la señora Flaubert lo considera un *moriturus*: esto no lo asusta e incluso llegará a ser, mucho más tarde, el fundamento de su arte. "Nací —dirá después de la Caída— con el deseo de morir".

No es enteramente exacto: este deseo propiamente dicho sólo le vino a los siete años y encontró apoyo en lo que podríamos llamar el "ser-para-la-muerte" de esta naturaleza pasiva. Es así que el deseo de conservar la eternidad de la infancia, tal como se presenta en la edad de oro, pudo confundirse simplemente en esa época, con esa otra eternidad, prometida por la madre y mal conocida de Gustave, la eternidad *post mortem*.

De todos modos, nada le prohibía al Mal Amado, al No Esperado, considerar vagamente —como lo hará Marguerite, con plena saña y con plena claridad— su muerte verosímilmente próxima como una vuelta al orden. Y este vago presentimiento confería a lo vivido, incluso en esta temprana infancia, cierto sabor siniestro. El embotamiento o supresión de un Ego incierto en beneficio del animal vivo o del infinito vivido era también el sueño incomprensible de su supresión por la muerte.

¿Tanta diferencia había? Suprimido Gustave, los perros, los gatos y los tigres no dejarían de existir ni el mar dejaría de desplegar la imagen del infinito.

El doctor Flaubert, que disecaba encarnizadamente cadáveres en un subsuelo y que todas las mañanas visitaba moribundos que fallecían por la tarde, era la muerte pública: representaba el derecho de la sociedad sobre los muertos. Este trabajo del Señor adorable no inquietaba al niño en absoluto, no más que las grandes moscas verdes que se escapaban del sótano para zumbear en el jardincito en que jugaba con Caroline: la muerte era el material del genio paterno y, por lo tanto, no había razón para tenerle miedo. Lo que Gustave aprendía, por el contrario, lo que repitió veinte veces en sus obras es que los muertos alcanzan la desnudez suprema, la que no tiene los medios —mediante un gesto, un movimiento de cabeza, la gracia o la belleza— de defenderse, lo cual significa que el

deceso es una horrible supervivencia que nos entrega sin recursos a los caprichos de los vivos. Es por esta razón que extremará el sadismo hasta seguir persiguiendo a Marguerite más allá de su suicidio, librándola al bisturí de dos practicantes y que hará embalsamar al pobre Djalioh o desenterrará a la hermosa Adèle, locamente amada por el antropopiteco, ya convertida en carroña.⁸⁷

Estas dos concepciones, la muerte materna y la muerte paterna, se oponen en su mente. Al principio vagamente y después, con los años, cada vez con mayor rudeza. En efecto, la primera es casi deseable para un monstruo: lo han hecho mal y se deshace; al no ser amado, vuelve a la nada de donde lo han sacado por error; la segunda es una sentencia de cadena perpetua: muerto o vivo, el monstruo está de más para la eternidad; el miserable pertenece a los hombres y a los gusanos que harán con él todo lo que se les ocurra. En una palabra, el suicidio mismo no salva a los niños supernumerarios: los socializa.

A los cinco años Gustave no se formula claramente esta contradicción, tanto más cuanto que, resignado a morir, ni siquiera imagina darse la muerte. Digamos simplemente que está turbado por este contraste: por un lado estas puras ausencias luminosas, las pequeñas muertes de la señora Flaubert, por el otro, esas indiscretas y voluminosas presencias, las muertes del buen doctor. ¿A qué muerte está él prometido? ¿A la pura abolición —a algo que debe parecerse a sus éxtasis— o a alguna hedionda remanencia? Sea como fuere, él lleva la muerte en sí: la sobreprotección de los padres y los duelos de la familia la han depositado en él: es a la vez una interrogación sobre su futuro inmediato y el sentido de sus embotamientos, ese desvanecimiento al que nunca llegó. Más tarde lo veremos anhelar, más que el suicidio —que amenaza librarlo a los hombres— la muerte materna, la abolición —llevada al extremo— puesto que querría no sólo que su cuerpo fuera reabsorbido por la nada sino no dejar siquiera un rastro en la memoria de los hombres. No le sucede esto a los cinco años. Pero, pasivo, se siente más próximo que los otros niños a esta absoluta pasividad, el aniquilamiento; a tal punto que se siente viejo, es decir, muerto de antemano y que concibe la muerte, lo

⁸⁷ En *Agonies* vuelve a tomar el tema y muestra, de manera muy inverosímil pero típica, a un "gran hombre" exhumado —algo innombrable— ante los ojos de la multitud, de esa multitud que quería linchar a Marguerite.

veremos mejor más adelante, como una pasividad sufrida aún, el grado cero de la vida.

Por todo esto imagino que la edad de oro fue para Gustave, a pesar de todo, un extrañamiento bastante siniestro. Pasivo y fortuito por su madre, condenado por el amor de su padre a la hiperactividad, loco de orgullo a consecuencia de la interiorización de la ambición de los Flaubert, pero sin encontrar en su contingencia superflua la menor razón para hacerlo, torpe para hablar, para comprender la palabra de los otros, remplazando en sí la evidencia por el principio de autoridad, y las primeras certidumbres por creencias, asediado por esta incesante interrogación —¿por qué me han hecho?— de la cual lo arrancaban tan sólo la presencia intermitente y la ternura un poco tibia de un padre cansado (bastante presente para encantarle un momento, demasiado tardío para constituirlo) este niño sensible no tenía miedo a nada, sin ninguna duda: la Casa, los cuidados eficaces de la madre, ese Dios del cual ella le hablaba a veces, el Padre magnífico que le otorgaba su ternura, la justificación de su contingencia por el vasallaje, el retorno armonioso de las estaciones y de las fiestas de familia y, en el corazón de esta repetición, el inflexible ascenso del linaje Flaubert: todo era, como se dice ahora, "securizante". Quedaba el contraste "extrañante" de un flujo vital sin Ego y de un Ego ausente que los otros conocían y llamaban Gustave; y, en otro plano, quedaba esa familiaridad prematura con la muerte que se le representaba a veces como la trama de su vida subjetiva y, a veces, como la alteridad absoluta que habría de arrojarlo en manos de los otros como una cosa de la cual tendría el *jus utendi et abutendi* y que, sin embargo, sería él. Preocupación indeterminada, interrogación vaga y perpetua, escondidas bajo una diligencia de sumisión. Quedaba el aburrimiento —común a todos los niños, exasperado en él por su pasividad. Los únicos momentos —aún ambiguos, no obstante— en que la alegría se imponía sobre una tranquila inquietud, eran esas postraciones que él habrá de llamar más tarde —pero mucho más tarde— éxtasis, en los que el alter ego desaparecía, en los que el niño se convertía en mundo, en los que el mundo se convertía en niño.⁸⁸

⁸⁸ También están, se me dirá, las "giras" del doctor Flaubert, los embelesamientos del niño, solo en la calesa, junto a su padre. Es cierto. Pero habré de señalar que la felicidad del chico se fundamenta en este caso también en la pérdida de sí mismo. Es tan sólo el reflejo de la excelencia paterna, o bien se diluye en Su Omnibondad. Además es seguro que su alegría estaba carcomida por la inquietud: cuando el

El los describió muy bien en el primer San Antonio y habremos de ocuparnos extensamente de ellos. Lo que debemos decir ahora es sólo esto: estos estados ambiguos prefiguran la crisis de Pont-l'Évêque, que no es, al fin de cuentas, nada más que su radicalización; por lo tanto están —si la palabra tiene un sentido— en la fuente misma del genio de Flaubert, y uno de los objetivos de este libro es demostrarlo. La otra singularidad de esta edad de oro es ésta: cuando el niño conoce la felicidad, ya está formado para la desgracia que sobrevendrá; este dichoso es desdichado de nacimiento; todavía no lo sabe, pero, por la manera misma en que maneja, con los medios a su alcance, la situación en que lo arrojaron sus padres, veremos que está preparando con sus propias manos el pequeño infierno que será su destino después de la Caída y para siempre.

C. LA INSUFICIENCIA

La señora Caroline Flaubert intenta enseñar las primeras letras a Gustave. Inútil esfuerzo. Inmediatamente la asesina de su propia madre se pone a la defensiva y rechaza de antemano todas las acusaciones, como vemos en el texto de C. Commanville, que suena como un eco de sus protestas: "No es culpa mía; con Achille la cosa salió bien". Y más tarde añade —para su nieta—: "¡También con tu madre!" Si no es ella, entonces es su hijo. La resistencia sólo puede venir del niño.

Esta resistencia existe: actualmente conocemos sus razones. Cuando sientan a Gustave frente a un abecedario, todo ocurre como si se le mostraran dos objetos fundamentalmente diferentes y se le dijera que no son más que uno. Es lo que ocurre, se dirá, a todos los niños. Así es; de todos modos, por considerable que sea, la diferencia entre leer y hablar no es, por lo general, irreductible. Y es que el lenguaje oral es ya, en la mayoría de los casos, una actividad.

En la mayoría de los casos, pero no en el caso de Gustave. Sa-

niño se pierde en el mundo, el mundo no pregunta nada. Al doctor Flaubert no es posible ni reflejarlo en la serenidad ni disolverse sosegadamente en él: es el Padre terrible, su amor tiene exigencias implacables que el niño no comprende del todo, pues este Progenitor magnífico es fundamentalmente activo y reclama actos. En cuanto al miedo, Gustave habrá de olvidarlo más tarde; en realidad es éste, en ese entonces, el que predomina sobre la alegría.

bemos ya que él es hablado: las palabras vienen de los adultos, entran en él por los oídos y lo designan como cierto objeto incommensurable con la oleada inerte de lo vivido. Por supuesto, no puede ser hablado si él no habla, si él no se habla: es menester de todos modos que el aprendizaje de la palabra sea una praxis; pero la pasividad interiorizada del niño no le da instrumentos que le permitan reconocer esta praxis. Por la misma razón, la actividad nunca es llevada al extremo: retenido, descifrado, registrado por la memoria, el vocablo sigue siendo la palabra del otro y el sentido no se distingue del sonido, es decir, de la voz que lo ha proferido. En este nivel, el lenguaje oral para Gustave existe como un sincretismo: es un modo de ser, en él, que lo apunta sin concernirlo y en el cual el sentido y la materia quedan indiferenciados: se presenta por frases enteras más que por palabras sueltas. O mejor dicho, en este primer estadio, la frase es palabra y la palabra es frase.

La lengua escrita se ofrece a él como un objeto radicalmente distinto del primero. A este niño, habitado y fascinado por bloques sonoros que lo rondan sin pertenecerle, se le presenta un utensilio del que sólo llegará a apropiarse al término de una descomposición sistemática, seguida de una recomposición regulada. En otras palabras, se lo invita a forjarse un instrumento mediante una verdadera actividad cuyo primer momento es, como debía ser, un análisis. El análisis es, para todo niño, la dificultad mayor. Pero especialmente para Flaubert: precisamente porque nunca distinguió entre el sonido y la materia sonora, le repugna una operación que tiene por fin disociar al Verbo en letras, es decir, en elementos no significantes.

El lenguaje es la forma esencial de su alienación: es lo que le impide captar su carácter "convencional". En él la palabra es la Madre, es el Padre todopoderosos; si es él quien la usa, la siente como una regurgitación. En una palabra, el bloque sonoro es indivisible porque es el Otro; no tiene universalidad —ni siquiera potencial— puesto que se da como proyección de individuos incomparables; no es una posibilidad indefinida, dado que siempre es actual e imperativo. Lo que se le propone, con el abecedario, es otro lenguaje, en que materia y forma —sentido y no sentido— son rigurosamente distintas; es además un conjunto de posibilidades impersonales que son de todos pero no designan ningún dueño particular, es un campo de universalidad y reciprocidad. En una palabra, es lo contrario de lo que se le da habitualmente, lo contrario del lenguaje Flaubert,

que pertenece al pater familias como la casa, como cada hijo y que representa el medio sonoro de una soberanía particular; es lo contrario de un poder, prestado por el padre a cada miembro de la familia, lo contrario del movimiento de vasallaje. El niño no puede comprender nada aquí: la idea analítica perturba su pasividad tanto como su sincretismo feudal, el carácter convencional de las letras no se pone de acuerdo con el cosismo de la frase, el universalismo igualitario del lenguaje común escandaliza su pensamiento, reflejo de un orden jerárquico y singular. Para aprender a leer tendría que romper en sí mismo su concepción del lenguaje, es decir, cambiar radicalmente su relación consigo mismo y con los otros. Y, por supuesto, es algo que puede hacerse, pero no sin mediación: el adulto es capaz de metamorfosis parecidas si la situación lo exige. Con grandes esfuerzos, el niño lo logrará a la larga. Pero la identificación de los dos lenguajes siempre seguirá siendo imperfecta: hasta el fin de sus días, Gustave verá en el lenguaje escrito un modo inesencial del Verbo, destinado a preparar la forma verbal absoluta, es decir, el lenguaje oral. Para este escritor la escritura nunca alcanzará su autonomía. Así es que las dificultades que encuentra el pequeño retrasado provienen todas de que no comprende la función del lenguaje escrito y de que ignora las correspondencias del fonema y del morfema. Sabemos las dificultades que tiene Djaliou para captar las relaciones lógicas, y que esta inaptitud es la causa de su analfabetismo. Pero el contexto muestra que el pensamiento de Gustave desborda la expresión que él le da: Djaliou no comprende las articulaciones, vengan de donde vinieren. El nexo de las letras que componen un vocablo es meramente convencional. Sigue en pie que es un nexo: al mezclar al Otro con él y al sujeto con el objeto en un sincretismo pasivo de interpenetración, Gustave se ha vuelto inepto para la actividad analítica y también para la recomposición sintética. Hay dos lenguajes y le dicen —erróneamente, por otra parte— que no son más que uno. Para el niño ésta es una afirmación ininteligible: los fonemas entran en él por el oído, fluyen como síntesis pasivas o, si salen de su boca, él sufre su propia elocución; pero ahora le dicen que los morfemas hay que hacerlos, que una actividad llamada lectura debe actualizar uno tras otro los signos impresos en el papel, suscitar el último sin perder de vista a todos los precedentes y constituir, mediante su unificación sistemática, uno de esos objetos ya hechos que se llaman los fonemas y que pasan de la boca al oído, inertes zumbidos

que rodean a los hombres y son el ruido de sus vidas. ¿Cómo es posible que el que habla sea hablado y que el lector lea y que en uno y otro caso se trate del mismo lenguaje? Dicho de otro modo, para el pequeño Flaubert la dificultad es de principio: no comprende lo que se le pide. Tanto más, dado que la lectura se presenta a los niños como la primera praxis rigurosa, es decir, concertada y consciente de sus estructuras universales: han aprendido, por supuesto, a caminar, a hablar, a comer de acuerdo con las reglas en uso, pero esto se ha hecho más o menos por imitación: leer no es solamente descomponer y recomponer los grafemas, es aprender que la acción, sea cual fuere, comporta la descomposición de un campo práctico y su recomposición con vistas a un objetivo dado. Aprender a leer es actuar. Pero, recíprocamente, leer es para un niño aprender a actuar. Se concibe que Gustave, además de que no comprende la unidad de los dos lenguajes, se halle desorientado por la aparición de este objeto ininteligible: una teoría elemental y abstracta de la acción, producida por la actividad misma y que se convierte en una luz indispensable para orientar el acto en curso. El opondrá a esta trasmutación que quiere trastocar su ser objetivo una resistencia pasiva. Veremos que habrá de oponer durante toda su vida su rechazo involuntario y espontáneo de aprender a leer a las acciones que se le propondrán en su imperiosa desnudez. Para otro niño, leer es tan sólo aprender: para Gustave es a la vez darse medios que no tiene y metamorfosearse, abandonar la inquieta pero mueble inercia de lo vívido para convertirse en el sujeto frío y capaz de una empresa.

Por desgracia, en el momento en que quieren hacerle deletrear las palabras, se está acercando a la edad ingrata de la infancia. A los cinco años, a los seis, algunas madres se irritan por la tímida independencia que han asegurado con sus propias manos a sus críos: estos recién llegados van de un lado a otro con sus piernas, comen o se niegan a comer, manifiestan en todo obstinaciones, caprichos, una personalidad. ¡Si por lo menos se bastaran a sí mismos! Pero no han perdido ni la dependencia ni la fragilidad. Ahora es menester convencerlos de que deben aceptar los cuidados que se les administra por autoridad. "¡A esa edad, hay que quererlo todo por ellos!" Es la criatura, a pesar de sí misma, sublevada contra el creador; estos niños empollados parecen la negación del esfuerzo materno: la madre se amaba a sí misma en ellos; a fuerza de amor, se han convertido en otros. Nada más exasperante: la madre

redobla la vigilancia, pero vive día a día esta contradicción; a menudo se siente ofendida y se relaja un poco. Son conocidos los efectos del destete para el lactante; creo que es posible hablar, en la edad ingrata de la infancia, de un contra-destete de la madre: en esta época ya tardía ella descubre la alteridad radical de lo que tomaba por su reflejo: se ha roto un hilo.

No es culpa de los niños: el cuerpo afirma su autonomía, eso es todo, y la pretendida rebelión proviene simplemente de que puede caminar y correr; la "voluntad" viene después: sólo llegará a ser negatividad humana por haber interiorizado la independencia animal. El niño no sabe nada de esto: continúa su crecimiento, densa y paciente aventura; más sensible a la identidad que a las metamorfosis, se siente en profundidad como el mismo; son los padres que han cambiado. En resumen, ya no entiende nada y vive su destierro en la angustia, en la espera amorosa de una reconciliación: ayer gustaban de él, ¿por qué no gustan hoy? Ayer los padres reían de sus monerías; ¿por qué ya no ríen? Su única defensa es recomenzarlas: por ello rehace intencionalmente lo que se le escapaba casualmente tres años antes. Agrava su caso.

¿Qué puede hacerse, fuera de obstinarse? Si hoy se reprueba lo que ayer se aplaudía, es porque el muchachito no se ha hecho entender bien. Por lo tanto, hay que subrayar los efectos.

Así, la espontaneidad se vuelve comedia; el joven farsante desagrada francamente: no te hagas el tonto, no te hagas el chiquito. El mismo, sin confesárselo, se siente falso. Para huirse se lanza a nuevas comedias, grita, canta a voz en cuello, hace payasadas, se rompe todo y pasa sin intermediario de la sobrexcitación a los llantos de cólera. De repente querrá evadirse de la farsa por un acto verdadero, pero ¿qué puede hacer, fuera de destruir? Destrozará y lo castigarán. O la angustia lo morderá: ¿no será todo mentira, incluso el amor filial? ¿Y si sus padres no lo quisieran? Se echa en sus brazos para tranquilizarse, remedando la ternura para suscitarla al mismo tiempo en ellos y en él. En vano: está demasiado preocupado por mostrar para poder sentir; en cuanto a los adultos, sus salidas intempestivas no hacen más que irritarlos; quédate tranquilo, déjame trabajar. Este niño está arrinconado: se le reprocha una autonomía que él no ha solicitado, lo mantienen a distancia y, cuando quiere reencontrar el servilismo perdido, cuando trata de romper el vidrio transparente que lo separa de los suyos, se lo acusa sin más de hacer comedias. ¡Cómo

sueña entonces deslizarse hacia atrás! ¡Cómo quería volver a su vida anterior, al viejo reino de las necesidades, cuando era esclavo y monarca! ¡Cómo anhela recuperar las verdades del hambre y del alimento, de la llamada y del don, de la ternura! En resumen, se deja fluir y "regresar" sin otro resultado que el de orinarse en la cama.²⁹

Los niños afortunados caen en manos de su padre en cuanto la madre se aparta un poco de ellos. No fue el caso de Gustave. Sin duda el reinado paterno reemplazó tempranamente la fría soberanía de Caroline Flaubert. En la triste vida del niño, todo el amor provenía de Achille-Cléophas. Pero ¡qué vacío, también, cuando el soberano se apartó de él! El médico jefe, como suele ocurrir a los hombres autoritarios y sombríos, amaba a los recién nacidos contra los adultos: delante de sus cunas se sentía lo bastante solo para enternecerse de esta inocencia. Les conservaba su favor algunos años más, mientras su impotencia frágil podía divertirlo. Pero que no se les ocurriera crecer. Después de los cinco o seis años se caía en desgracia; escéptico y desafiante, seco, clínico en el primer contacto, tenía horror de las demostraciones y sobre todo de las comedias: las efusiones lo asqueaban. Sabía poner los buenos sentimientos en mala posición con una sola palabra, bien elegida para desagradar. El niño, fuera el que fuera, se ponía colorado de vergüenza e iba a esconderse bajo la mesa, herido.

¿Llegó a conocer Achille estos sufrimientos? Me digo a veces que el doctor Flaubert, por no haber podido darle hermanos, lo trataba con menos dureza: la única esperanza de la familia Flaubert tuvo derecho a miramientos proporcionados a su fragilidad. Gustave, por el contrario, entra en la zona peligrosa cuando su hermano mayor ya la ha abandonado desde hace tiempo: es menos valioso y, a la vez, es más molesto. Y además no tiene suerte: le nace una hermana cuando él tiene cuatro años; sin duda vale menos para el padre, pues no es más que una mujer, pero, después de todo, era la mujercita que la señora Flaubert quería y, por otra parte, durante algunos años, es una muñequita que se puede manosear; probablemente interesó al cirujano jefe, acaparó su magra ternura. Por arriba y por abajo, Gustave está frustrado. ¿Tuvo celos de Caroline? Es una pregunta que habremos de plantearnos. Por el momento notemos simplemente que el niño presiente su desgracia más que lo que la soporta. Esto basta para sumergirlo en la an-

²⁹ Volveremos sobre todo esto en la segunda parte de esta obra.

gustia. Si adivinó que la ternura del padre tenía que ver con su edad, ya tenemos un motivo suficiente para que se niegue a crecer. Para su desgracia, esta intención regresiva viene a contratiempo: los padres deciden que hay que comenzar el adiestramiento: se le presenta el alfabeto. El niño ve en esto un símbolo: reconoce en el abecedario el camino que conduce a la condición solitaria de los adolescentes, del adulto. A la vez, es el medio de conservar su edad: opone al símbolo un rechazo simbólico. No aprenderá a leer: todo su cuerpo resiste al aprendizaje. Esta conducta, como ya lo he dicho, no es ni consciente ni voluntaria: bastará, habremos de ver, que sea intencional para sumirlo en un intolerable sentimiento de culpabilidad. Las cosas quedan ahí durante algún tiempo: se empaca y no progresa. De todos modos, habría terminado por aprender. Por desgracia la madre se asusta: irresponsable y temerosa, da la alerta al Progenitor. ¿No será Gustave un idiota congénito? El médico filósofo, justamente irritado, tomó en su mano al burrito. El no admitía que un Flaubert pudiera pecar por el lado de la inteligencia; sin embargo, este becado del Imperio, se inquietó: ¿no estaría averiado su esperma? Después de haber engendrado tantos muertos, ¿por qué no engendrar un cretino? Sin demoras tomó su decisión: el que mucho abarca, poco aprieta. El, Achille-Cléophas, profesor de medicina general y de cirugía, habría de enseñar las primeras letras a su hijo menor: guiado por una voluntad de hierro y una inteligencia fuera de lo común, el niño habría de recuperar en pocos meses el tiempo perdido. Puso manos a la obra y lo echó todo a perder: humillado por su hijo, lo humilló para toda la vida.

Se me preguntará cómo puedo saber todo esto. La cierto es que he leído a Flaubert: el niño conservó el recuerdo de estas lecciones, al extremo de que no pudo dejar de darnos cuenta de ellas. En *Un parfum à sentir*, escrito a los quince años, el funámbulo Pedrillo es el profesor de sus hijos: les enseña a bailar sobre la cuerda floja.

El más joven "subió con un paso bastante ligero la escalera que llevaba a la cuerda"; y salió convenientemente del paso; su hermano, poco dotado, da algunos saltos, cae de cabeza y desaparece. Pero aquí viene el tercero —es decir Flaubert, intermediario entre Caroline y Achille. Sin duda el joven autor tuvo la precaución de dotar al segundo de la destreza que reconoce en sus otros cuentos al mayor: pues Caroline —C. Commanville nos lo cuenta por otra parte— había aprendido fácil-

mente el alfabeto. Además, hay que mezclar las cartas. No importa: basta leer este extraño episodio, sin vínculo real con la intriga y que parece insertado bajo la presión de una obsesión para percibir al instante su sentido lírico y subjetivo:

"Era el turno de Ernest.

"Los miembros le temblaban y su miedo aumentó cuando vio a su padre recoger una varita de madera blanca que habían dejado en el suelo.

"Los espectadores lo rodeaban; estaba sobre la cuerda y la mirada de Pedrillo pesaba sobre él.

"Había que avanzar.

"¡Pobre niño! Qué tímida era su mirada al seguir escrupulosamente los contornos de la varita que permanecía siempre ante sus ojos!...

"Por su parte, la varita seguía cada movimiento del bailarín, lo alentaba al bajar graciosamente, lo amenazaba al agitarse con furia, le indicaba la danza marcando el compás sobre la cuerda, en una palabra, era su ángel guardián, su salvavidas, o más bien la espada de Damocles colgada sobre su cabeza por la idea de un paso en falso."⁴⁰

"Desde hacía algún tiempo el rostro de Ernest se contraía convulsivamente, se oía algo que silbaba en el aire y los ojos del bailarín se llenaban enseguida de gruesas lágrimas que le resultaba difícil retener.

"Sin embargo, descendió pronto. En la cuerda había sangre".

Todo Flaubert está aquí: volveremos a encontrar estos disimulos. ¡Con cuánta beatería habla de esta varita! ¡Es un ángel guardián, nada menos! Pero que, de repente, se transforma en espada de Damocles. El salvavidas se convierte en peligro de muerte. En cuanto a los golpes recibidos, ni una palabra. Se nota un silbido de pasada, y nada más. En realidad, el pequeño acróbata es golpeado con tal fuerza que deja rastros de sangre sobre la cuerda, pero Gustave se las arregla para que retengamos tan sólo la imagen de la varita flexible, ágil, fascinante, símbolo de la maestría y de la solicitud paternas. Este texto es una acusación innegable: el padre ha hecho trabajar al hijo y el hijo —por tenaz rencor o brusca descarga de odio— denuncia a su verdugo sin un comentario.

Tal vez se pretenda que el testimonio se refiere a recuerdos más recientes: ¿cómo saber que el autor no cuenta con disimu-

⁴⁰ Subrayado por mí.

lo sus desdichas del año o la semana precedentes? Contesto que Gustave, a partir de los diez años, ya no tenía necesidad de repeticiones, porque comprendía sin dificultad y triunfaba sin esforzarse. Acaso el padre metió la nariz en los deberes del colegial o pretendió hacerle recitar su lección: pero estas intervenciones sin mañana —las hay en todas las familias— son caprichos: aburren al niño sin afectarlo de modo duradero. El hijo no las habría mencionado siquiera si no le hubieran recordado la empresa que devastó su infancia con el pretexto de podarla. Y leamos mejor el texto: el único pedagogo es Pedrillo, los ejercicios son cotidianos, y ¡cuánta seriedad en el trabajo! No se trata de ayudar pasajeraamente a un alumno con notas bastante buenas, sino de hacer pasar un hijo de la Naturaleza a la Cultura: ya caminaba, ahora tiene que bailar en la cuerda; veremos después. En resumen, contra la pesadez y el vértigo le inculcan, por medio del terror, conductas elementales pero artificiales, el abc del oficio: es aprender a leer. El drama comienza. Achille-Cléophas está furioso: de siete niños, cuatro han muerto y uno de los vivos no tiene cerebro. En Gustave había él amado su propia potencia espermática; si el bonito muchacho es descerebrado de nacimiento, el triunfo se vuelve fracaso: el doctor tiene en su escroto lo necesario para hacer un hijo, nada más. Díos fustiga a un pater familias en su pene para comunicarle que lo ha destituido. Desvirilizado, el médico filósofo ya no era más que un padre casual. Nervioso, inestable, sin duda parafrénico, Achille-Cléophas no tenía demasfadas inclinaciones a ver sus propios errores. Pero había una solución alternativa: hacía falta un culpable; si no lo era el padre, tenía que serlo el hijo menor. Al tomar la situación en mano, el médico filósofo se condenó a participar de la común condición de los padres profesores. Estas personas son execrables pedagogos: "Si me quisieras, si tuvieras idea de las obligaciones que tienes conmigo, con tu madre, si, a falta de todo esto, conservas por lo menos un poco de agradecimiento hacia los padres que te han traído al mundo y te han alimentado, hace ya mucho tiempo que sabrías leer, que sabrías el nombre de cada departamento y la tabla de multiplicar. Por ejemplo, te voy a hacer una sola pregunta: ¿quién ganó la batalla de Poitiers? Ah... ¿No quieres contestar? ¡Que ingratitud!" Está hecha la vuelta: sin prevenir, sin cambiar un término del discurso, el jefe de familia sustituye el valor al hecho; las aptitudes escolares son deberes: para no ofenderlo, su hijo debe tenerlas todas. Sentimiento extraño,

resbaladizo y confuso, la exigencia paterna es doblemente irrazonable; superficialmente se apoya en esta idea rigurosamente absurda: para recuperar su atraso —sean cuales fueren los motivos profundos— el alumno sólo necesita buena voluntad; en lo profundo se basa sobre este principio teológico que queda sin formularse: toda creación es un crédito que extiende el Creador a su criatura, el hijo debe realzar la gloria del Progenitor que lo ha producido. En resumen, después de legitimar su cólera, el padre pedagogo ya no se incomoda más y reprocha agriamente al alumno su incapacidad. Ya no es una desgracia, una detención momentánea del desenvolvimiento mental: es una falta que sólo tiene como origen una abominable falta de amor. Y se debe condenar.

El niño debería conocer la verdad que sus padres se ocultan, sentir sus incapacidades como resistencias de hecho, como las inertes determinaciones interiores con que lo han afectado su nacimiento y su breve historia: el hecho es que no comprende, que no retiene. Por desgracia, no es tan simple. Sin duda, está el hecho de que experimenta sus límites. Pero no es, en ese nivel empírico, sus propias fronteras, no las soporta pasivamente como la cera soporta el sello, como el cautivo sufre los muros de su calabozo: es menester que los exista; dicho de otro modo, es existiendo que actualiza el ser de ellos; este pasado superado es conservado y, por ello mismo, afirmado en la superación que lo niega. En una palabra, la existencia convierte a toda inocencia en una ilusión sin fundamento, puesto que el existente se apropia de su ser en ese momento de la praxis que llamé interiorización del exterior. El niño siente su insuficiencia como la debilidad interna y espontánea de su proyecto. Incapaz de descomponer una palabra en letras, el niño vive su incomprensión como una empresa; diluida en sus proyectos, su esencia se le descubre como una decisión práctica; no es que tenga conciencia de haber tomado nunca esta decisión proteiforme: basta que cada proyecto se la manifieste como tomada en él; a la vez, se vuelve responsable: sus resistencias, vistas desde adentro, se parecen más a cansancios, a tentaciones que a obstáculos; no está lejos de creer que se resiste por mala voluntad. Por otra parte, lo hemos visto en el caso de Gustave, la intuición fundamental encierra cierta verdad empírica, dado que el niño empacado en su negativa de crecer, queda afectado de una resistencia intencional que se confunde con los límites interiorizados de sus poderes o, si se prefiere, con sus capacidades.

Hay que comprender que esta situación no es sostenible. Comer una falta no es nada para un niño: el castigo purifica, el cielo rescata y provoca la deleitable ceremonia del perdón. Y tampoco vale de nada reconocer límites externos: "Soy chico, más tarde seré grande". Pero las fronteras que no puede franquear, si se le presentan y si las siente en él como las consecuencias de una decisión autónoma y cien veces, mil veces repetida o, inversamente, si descubre en su libertad una mala naturaleza que lo remite, siempre, al crimen libremente, encuentra por sí sólo el siervo arbitrio, esa demoníaca invención de Lutero.

Los dos Flaubert se encarnizaron con Gustave: es a la privación pura que dan simultáneamente el estatuto del siervo arbitrio y la inerte eternidad de la materia; el niño interioriza la nada —ese "estar ahí" pasivo del No— cambia una ausencia en presencia subjetiva —por otra parte inaprehensible— y funda la pura variedad de su alma en la permanencia de un Fiat diabólico que nunca se ha producido. Para el padre y para el hijo —para el hijo por la mediación del padre— nace un objeto: la insuficiencia. Gustave es insuficiente; esto quiere decir a la vez que la insuficiencia es su ser y que la insuficiencia de ser es su elección fundamental, su falta original. Por supuesto, la locura criminal del padre consistió en presentar a su hijo este carácter relativo como una realidad absoluta. Gustave era insuficiente, hacia los siete años, en relación con las miras orgullosas del padre. Ciento veinticinco años más tarde, sabiendo más sobre la infancia, acusamos al médico jefe de haber apuntado demasiado alto, con demasiada premura, y de haber confundido a su desdichado alumno al dejar ver su exasperación. Hoy se empezaría por determinar el nivel del niño, es decir, el conjunto trabado de sus posibilidades y sus resistencias; a partir de esta realidad, el educador definiría su método y sus objetivos, a corto plazo, a largo plazo —táctica y estrategia— exigidos por el objeto. Si fuera menester ampliar el campo de estos posibles, el psicólogo o el psiquiatra intentarían librar al alumno de las trabas y los frenos producidos por su historia en vez de forzar su inteligencia sin transformar su corazón. Durante la Restauración, un médico filósofo lleva a un niño a vivir como su propia carencia la distancia que lo separa de un modelo definido por la ambición, la impaciencia y la falta de medida paternas.

Desde el punto de vista escolar, las lecciones particulares fueron coronadas por el éxito. Gustave entra en el colegio a la

edad reglamentaria y se porta bastante bien. Por otra parte, si se recuerda que las primeras cartas de la Correspondencia, notables por la firmeza del tono, fueron escritas a los nueve años, se comprenderá que el niño retrasado recobró muy pronto el tiempo perdido. No es otra cosa lo que se nos dice en *Un Parfum à sentir*: Ernest no tiene ni las dotes del primero de sus hermanos ni la total impericia del segundo, y va de un extremo al otro del trayecto, prescripto sin gracia, pero sin desfallecimientos.

Aunque finalmente hay que azotarlo: es la fascinación amenazadora de la varita que remplaza en él la destreza. Ernest no tiene la vocación: es el Terror que hace de él un funámbulo: ¿dos años de Terror? ¿Cuatro años? No lo sabremos. Queda en pie el hecho de que el joven autor conserva el recuerdo de una horrible violencia: ha sangrado. En realidad, estas pruebas aprobadas apenas y por una doble violencia mantienen en el niño una tensión constante, apenas soportable, que en cierto modo vuelve al éxito más penoso que el fracaso. Este último, aunque humille, tiene la ventaja de ser una ruptura, uno se recoge sobre sí mismo, empolla el desastre y la vergüenza: la derrota puede ser un descanso. También la victoria, a condición de que se la obtenga alegremente, por vocación, que uno se reencuentre en ella: Gustave no se reencuentra jamás en ella. En cualquier forma que venga, él siempre reconoce allí el rostro de su padre: el padre ha triunfado sobre su hijito, ha vencido en él la voluntad perversa de perder, ha guiado su inteligencia reacia y su mano; por esta razón, el niño no conoce alivio duradero: sea cual fuere la dificultad vencida, ésta siempre anuncia la siguiente, que lo asusta aun más. Para el padre, la inteligencia progresa ejerciéndose, de modo que cada problema resuelto es un trampolín para saltar a cuestiones más complejas. Pero el niño no siente sus progresos: si encuentra la solución, siempre le parece que es por casualidad.

"Este milagro no se reproducirá: la próxima vez estoy perdido".

En resumen, vive en el miedo. Peor aún: en el horror. ¿Tan terrible es? Sin duda su "insuficiencia" se presenta como un sello y pretende marcarlo. Pero sólo habría aquí un mal a medias si se aplicara a una cera virgen, si una mente aún soñolienta adquiriera conciencia de sí misma por esta marca recién recibida: se definiría a partir de ella, adaptaría a ella sus ambiciones y sus proyectos. Mal a medias, también, si el niño, despertado, consciente pero requerido por otras preocupaciones, impulsado hacia otras metas por otros apetitos, simple-

mente no se interesara en aprender a leer. Pero hay algo peor: el pequeño vasallo ha caído en desgracia. De todos modos, ya lo dije, es probable que el doctor Flaubert haya perdido interés en él entre los ocho y los diez años. Desconfío de los padres que aman demasiado pronto a sus hijos: hay muchas probabilidades de que después les hagan la vida dura. Lo que adoran en ellos tempranamente es su impotencia; en cuanto los hijos son capaces, esos padres se revelan como los torturadores más exigentes. Lo que a Achille-Cléophas le gustaba, cuando hacía sentar a Gustave a su lado en la calesa, era lo que yo llamaría una cuasi-soledad: rumiaba sus preocupaciones, meditaba sus próximas inversiones, mientras una conciencia muda, a su izquierda, lo adoraba. El hecho es que, el mismo Gustave nos lo ha dicho, sólo acompañó a su padre en estas famosas giras en su muy temprana infancia, hacia los cuatro años o cinco años. A los siete hacía mucho tiempo que habían terminado los paseos y nadie podrá creer que el doctor Flaubert se negara a sacar a su hijo porque éste, al no aprender a leer, estaba en falta. Nadie, salvo el mismo Gustave, que conoció al mismo tiempo, o dentro de un plazo de seis meses, su desgracia y su indignidad. Tanto más cuanto que, hacia la misma época, los padres de Flaubert —alguna cosa quedó en los recuerdos de la señora Commanville— cometieron otro crimen.

Para excitar la emulación del hijo menor no vacilaron en comparar sus magros resultados con la brillante actuación del mayor, nueve años antes, cuando tenía la edad de Gustave.

Pero éste, como hemos visto, siempre está inclinado a abrumarse: siente su deficiencia como un vicio de constitución que sería mala voluntad. Al instituir la comparación (habría sido necesario, por el contrario, explicar al niño que todo el mundo, a su edad, encuentra las mismas dificultades) los padres consolidan la desgracia del niño; sobre todo transforman un vago sentimiento de inadaptación a la realidad en esa anomalía que él considerará desde entonces su propia esencia: "No soy como los demás". Cualquiera que haya sido el sentido de esta frase, cuando Gustave la escribe a los veinte años, esto significa —arcaicamente—: Achille aprendió a leer a los cinco años; yo, a los siete, no pude.

D. LA INFERIORIDAD

A los catorce años Gustave nos cuenta la vergüenza que sentía, que sigue sintiendo y que se determina en él al compararlo incessantemente con su hermano: en *Un parfum à sentir*, Marguerite es abandonada por su marido, que ama a Isabellada. La miseria fuerza a los tres saltimbanquis a vivir en una promiscuidad cotidiana:

"Lo que más humillaba a Marguerite era esa comparación perpetua de todos los días, de todos los instantes, que debía sostener con Isabellada. El desprecio se pegaba a su persona, a todo lo que hacía...".

La infancia de Achille es uno de los episodios más machacados de la saga familiar: ya era excepcional a los seis años y, por supuesto, sabía leer. "Haz como tu hermano, Gustave. Haz como tu hermano". Pero, precisamente, Gustave está hecho de tal modo que no puede hacer como su hermano: es por eso, por otra parte, que se lo ponen como ejemplo. "Ah, Achille nunca habría contestado esa tontería". Así es. Pero Gustave ha dicho esa tontería; y por eso mismo es diferente de su hermano. Diferente es poco decir: mientras era denunciada en lo absoluto, su insuficiencia seguía siendo soportable; cuando lo meten a Achille, se convierte en una relación con el Otro, es decir, una inferioridad.

Para colmo de males, el modelo inimitable que le proponen está vivo y tiene su misma sangre: los domingos y los jueves conversa con el Padre. Es suficiente: con las mejores intenciones del mundo, Achille-Cléophas se ha convertido en el verdugo de su hijo menor. Achille tiene dieciséis años: con este caballero, este brillante estudiante que lo honra, el doctor Flaubert adopta otro tono: le habla de hombre a hombre, lo interroga sobre sus estudios, sobre sus profesores; sobre todo, le cuenta como historia ya vivida el futuro que le reserva, le dice lo que es ser médico; la medicina es la profesión más noble de todas, la que busca el conocimiento para salvar; lo lleva con él a las salas del hospital; el joven asiste a las clases y los estudiantes lo tratan con respetuosa familiaridad: es el Delfín, es como si el médico jefe dijera: "Aquí tienes mi heredad, que será la tuya". El joven Achille se va compenetrando lentamente de esos futuros privilegios que se convierten en su naturaleza: es nacido. En su persona, el mayorazgo

se cambia en racismo. El menor ve todo: sorprende a su padre hablando abundantemente, contando recuerdos, explicando proyectos y no tolera bien que el rostro pesado y bienamado se ilumine a la vista del hijo mayor; Gustave llega a afligirse por el interés demostrado por Achille. Es por eso que el hermano mayor cae bien: por su aire serio, su inteligencia paciente, por las preguntas que se atreve a formular, por su rostro levantado, atento, con los grandes ojos muy abiertos, que no pestañean. Es por todo eso que seduce. Gustave, en su primera edad, reconocía a Achille el derecho de ser amado: los Flaubert son modos de la sustancia familiar, el afecto que el padre siente por cada uno no es más que una diferenciación de su amor por la familia. Incluso debía amarlos por igual, a fin de que todos los miembros estuvieran unidos por ese mismo *pneuma* circulante a través de unos y otros: el amor paterno. Subrepticamente, con una tarifa preferencial, para el menor. Pero, justamente, cuando la edad de oro termina, se entera a la vez de su abandono, de su insuficiencia, y de las verdaderas relaciones entre el padre y el hijo mayor. Como si el doctor Flaubert, descubriendo la inferioridad de Gustave, la sancionara apartándose de él. O, en otros términos, como si la superioridad intelectual de Achille hiciera necesariamente de él el más amado. Con la comparación, Achille-Cleóphas transformó la insuficiencia, privación subjetiva, en un nexo objetivo entre el menor y el mayor: la inferioridad; esta, en el plano de lo afectivo, se manifiesta en forma de un justo rechazo del amor. Entendamos que este rechazo no es simple sanción: acaba por ser la inferioridad misma, descubierta y sentida por el niño como un pasmo de su sustancia interior. Un año antes vivía al calor del amor paterno: ser, ser uno mismo, ser amado, atreverse a amar eran una sola y única cosa; actualmente es el frío nocturno; este Ego que mantiene en sí con tanta dificultad y que le ha venido de afuera ya no es más que una palabra que lo designa, en el interior de sí mismo, glacial y, si me atrevo a decirlo, impersonal, sin relación con los datos inmediatos de su sensibilidad. Una de las estructuras de ese Yo que le han inyectado es precisamente la insuficiencia o, más exactamente, la inferioridad vivida como una cualidad otra, es decir, definida por el Otro (el Señor) y que lo determina en relación con otro (el mayor). En otras palabras, el crimen de Achille-Cleóphas consiste en que, con esta imbécil comparación de un niño salvaje y un joven brillante y ya domesticado, hizo que Gustave quedara alienado a su hermano.

Aun así, las cosas hubieran podido arreglarse todavía: nueve años es mucho; entre el estudiante y el niño no hay puntos comunes. Las conversaciones serias entre Achille y el doctor Flaubert aburren a Gustave y lo fascinan a la vez. El ve sus relaciones en su conjunto, como un lazo singular que define al uno por el otro y que manifiesta públicamente su intimidad oculta. Es esta amistad entre hombres la que ha frustrado la ternura señorial que le estaba destinada. Pero, sin volver sobre lo que ya se ha perdido para siempre, ¿no puede tranquilizarse pensando que tendrá, nueve años más tarde, cuando sea grande, las mismas conversaciones, la misma intimidad con Achille-Cléophas? Después de todo, el objeto de las conversaciones es la medicina. No que el mayor esté estudiando ya: se prepara escuchando a su padre y se hace, para caerle en gracia, médico por anticipado. Pero la expresión "ciencia médica" designa para el menor un extraño objeto múltiple que le pertenece tanto como a su hermano: es la profesión del padre, la causa de su fatiga, de sus nerviosismos, es la gloria, el ilustre polvo levantado por los cascos de los caballos al entrar a las aldeas, son los cadáveres que esperan, lado a lado, ser llevados al anfiteatro, es la Casa, es el Honor Flaubert, son las realidades difíciles pero ciertas que evocan alusivamente el padre y el hijo mayor en sus conversaciones: la naturaleza del cuerpo humano, las enfermedades que lo afectan, la vida, la materia. Es el pasado prometeico de Achille-Cléophas, es su futuro y el de sus dos hijos, un futuro ya hecho, casi demasiado fácil, en el cual uno se dejará resbalar hasta la celebridad final; la medicina, prefiguración de dos vidas jóvenes, es un medio, un "clima", un estilo, una relación humana: Gustave ve en ella los elementos de su destino. En este sentido podría no sorprenderse de que Achille hablara de su carrera futura con el Progenitor: es su derecho, del mismo modo que será el derecho del segundón dentro de nueve años.

Por desgracia, el chico descubre hacia la misma época que la desigualdad provisional —que él querría atribuir a la edad— ha sido transformada por la graciosa voluntad del padre en un estatuto definitivo: Achille es el elegido del médico jefe, lo reemplazará, heredará el cargo y sus prerrogativas, será médico jefe a su vez. ¿Cuándo supo Gustave esto? Lo ignoramos.

Pero no era un secreto para nadie: todo el mundo sabía en el hospital que el médico filósofo había depositado todas sus esperanzas en su primer hijo. Hablé de las razones del doctor: desde su punto de vista, son válidas. Pero, ¿qué puede pensar

de ellas su hijo menor? Un médico jefe en el hospital general es el mejor médico de toda Normandía; los otros, cuando vienen a verlo, no dejan de manifestarle su admiración y su respeto: por lo tanto, le son inferiores y el niño no ha dejado de notarlo. Si Achille hereda el cargo y la gloria, el doctor Gustave Flaubert le será inferior para siempre. ¿Aceptará este decreto resignadamente? ¿Verá en él una indigna falta de amor? ¿Una traición? Una y otra reacción serían posibles si el niño no tuviera conciencia de una inferioridad primera y de la cual es el único responsable: Achille hace estudios brillantes y Gustave no es capaz de leer todavía. ¿No sancionaría la inferioridad jurídica y estatutaria la inferioridad real y vivida? ¿No habría tomado Achille-Cléophas su decisión después de la decepción que debió sufrir con su hijo menor? En este caso la desigualdad de los destinos sería la verdad profunda de la desigualdad de los talentos: mediocre, Gustave tendrá por decreto paterno la mediocre carrera que le conviene. Pero, ¿no podría acaso invertir los términos y pensar —irrazonablemente, por supuesto— que se ha vuelto inferior por que habían decidido de antemano que Achille le era superior? Hay que entender que el niño ha caído en una trampa diabólica: en estas tres determinaciones —inferioridad por insuficiencia, por frustración amorosa, por decreto soberano y sin apelación— cada una emite a las otras dos: forman un todo sintético en el cual cada carácter es inseparable del conjunto y se destaca sobre el fondo de la totalidad que, a la vez, lo sostiene y se expresa a través de él. Hay que describir la trampa en su mecanismo objetivo antes de interrogar a Gustave y preguntarle cómo la ha sentido.

Lejos de alcanzar al niño en su "naturaleza humana" y de afectar en él una facultad de sufrir sedicente universal, la inferioridad se ensaña con lo Flaubert; es en el ser-Flaubert del hijo menor que encontrará su determinación concreta, su singularidad; en cuanto a los sufrimientos, si los hay, serán sufrimientos Flaubert. Por la excelente razón de que se trata de un drama de familia. Está la Casa Flaubert, la muchedumbre y nada más: el padre ha sabido dar a sus hijos este orgullo imbécil; la madre participa de él; amor, orgullo: el mismo *pneuma*, la misma sustancia. Si se la tomara en sí misma, la insuficiencia, cualidad inerte, se disolvería, pues está compensada por el sentimiento de una superioridad innata sobre todos los hombres.

Más vale un Flaubert insuficiente que un ministro; es algo que los hijos del médico creen sinceramente: es su relación funda-

mental con el mundo exterior. Si este defecto del ser subsiste, es dentro del pequeño grupo y en relación con él: la ambición común, interiorizada, lo sostiene y lo alimenta, las relaciones objetivas de parentesco lo transforman en inferioridad. Lo hemos visto, el ser-Flaubert está prefabricado y se comunica por la nominación. La espontaneidad de Gustave tomó por regla el conjunto de mandamientos y promesas que se vinculan a este nombre. Esto quiere decir, a la vez, que realiza su ser superándolo por el movimiento de su existencia y que un juramento tácito, contrapartida del nacimiento, constituye a este ser — asignado por el Otro y por sí mismo — en el límite infranqueable de su futuro. Límite, determinación positiva tanto como negativa: trabajo, carrera médica, prohibición de derogar, garantía de éxito. El padre eligió por el hijo, pero este conserva el sentimiento de ser él mismo quien elige: la voluntad familiar se particulariza en él para convertirse en su voluntad: inversamente, Gustave no tendrá más voluntad que la que recibe de su familia. Antes del descubrimiento de su insuficiencia, cuando su padre lo llevaba en calesa y le describía con palabras muy simples el futuro común y su futuro particular, Gustave aprendía optimismo: perseverantes y meritorios, sus esfuerzos iban a ser coronados por el éxito. Su certeza se basaba en la total confianza en su padre, es decir, en la Praxis humana en la medida en que ésta se encarnaba en el médico. Como el pater familias le ofrece su propia persona como ejemplo, el niño capta en movimiento su vida como ya vivida, totalizada y destinada a vivirse de nuevo. No es indiferente que el niño haya tenido este padre ya viejo y en el pináculo de su gloria provinciana: no puede ver en Achille-Cléophas un adulto joven, absorbido por una empresa todavía incierta: es un vencedor, un sabio cuya existencia ya está rubricada: esta es una de las razones, creo, que lo llevan desde la infancia a considerar las vidas humanas como síntesis terminadas que integran el futuro al pasado y la muerte al nacimiento o, si se prefiere, como movimientos rigurosos cuya velocidad y dirección están fijados de antemano y que van de este nacimiento a esta muerte. En resumen, hace mucho tiempo que Gustave conoce su pasividad fundamental. Pero, en la superficie, la fuerza Flaubert predomina y tiene la sensación de elevarse por sí mismo.

Está bien. Pero este rechazo necesario resulta justamente imposible si no refuerza sus propias incapacidades. Llegar a ser mejor que Achille siguiendo la misma carrera no tiene sentido: por lo pronto Achille es, por definición, insuperable; además, este ser perfecto es un acomodado, un molusco, un burgués:

nadie podría vencerlo sin radicalizar su aburguesamiento. Una inteligencia perfecta, enteramente absorbida por los diagnósticos que hay que dar, los tratamientos a prescribir; en cuanto al resto, una naturaleza pequeña, sin vigor, una sensibilidad insípida y trivial: se descarga de la preocupación de vivir su vida con los hábitos adquiridos. Este príncipe de la Ciencia no será un demonio, a diferencia de su padre: será exactamente un almacenero. Gustave no puede formarse una opinión estable sobre este extraño animal y oscila entre dos juicios contradictorios:

1º Achille, tal vez, era burgués de nacimiento. Y el más chato: destinado a la estupidez burguesa por la vulgaridad del corazón. Sólo la injusta y loca generosidad del Padre lo ha convertido en el gran hombre de ciencia que seguramente llegará a ser: el médico filósofo, para transfundirle su propio genio, ha llegado hasta ponerse boca a boca, se ha acostado contra su hijo como Julián contra el leproso y, mediante una lenta cementación, le ha cedido sus fuerzas vivas, su infatigable potencia. En resumen, todo viene del pater familias. Es lo que él dejó entender claramente a Edmond de Goncourt, mucho más tarde, con esta curiosa confidencia que, un cuarto de siglo después de la muerte de Achille-Cléophas, hiede de rencor: Flaubert exclama: "No hay casta que yo desprecie más que la de los médicos, yo que nací en una familia de médicos, de padres a hijos, primos inclusive, pues soy el único Flaubert que no es médico... Pero cuando hablo de mi desprecio por la casta, dejo fuera a papá. Lo he visto decir a espaldas de mi hermano, enarbolando el puño, cuando este se recibió de médico: "¡Si yo hubiera estado en su lugar, a su edad, con el dinero que tiene, qué hombre habría sido!". Después de esto comprenderá usted el desdén que él tiene por la práctica rapaz de la medicina".⁴¹ Se puede admirar aquí, si no las mentiras, por lo menos el rosario de "contraverdades" que se desgrana a lo largo de éste párrafo. La familia Flaubert, hasta Achille-Cléophas, sólo ha producido veterinarios. No podemos sospechar que Goncourt haya entendido mal: hay cartas de Gustave en las que declara redondamente que los Flaubert son médicos de padres a hijos. ¿Tiene vergüenza de revelar la verdadera profesión de su abuelo? No lo creo: en otras cartas habla de él con orgullo. Todo depende de la circunstancia. Pero es claro que Gustave quiere ser el único Flaubert que no practica la

⁴¹ Goncourt, *Journal*, t. X, 1874-75, p. 160.

medicina: de tal modo, por beneficio de herencia, viene a poscer eminentemente las cualidades médicas; al mismo tiempo, contra Achille que, sin poseerlas más que él, las utilizó dócilmente, cómodamente, para ganar su pan, como habían hecho todos los hombres de la raza, él se planta como el único que ha tenido el genio audaz de decir no y de utilizar el golpe de vista quirúrgico para fines más nobles. A la vez, nos encontramos con Achille-Cléophas santificado de pasada: tan desinteresado es que desprecia la medicina venal. Y, sin duda, el cirujano jefe era honrado y brindaba a veces gratuitamente sus cuidados a los enfermos pobres; no hay ninguna duda de que hubiera preferido —como añade Gustave, en la misma conversación—, a una intervención banal pero bien retribuida, una operación compleja, llena de riesgos y enseñanzas, que se le hubiera pagado con una docena de arenques. Pero si se deben tomar al pie de la letra las palabras de Gustave, no sería concebible siquiera que el viejo, al morir, haya podido dejar a sus hijos tan bonita fortuna. En realidad, el elogio de Achille-Cléophas no es más que la condenación de Achille. En el fondo, nos dice Gustave, su padre no sentía por éste más que desdén: eres mi hijo, pensaba, el hijo de mis obras, te has beneficiado con mi dinero, mi renombre, mi ciencia, te lo he dado todo y no eres más que eso. A la oscura concatenación de ideas que lleva a Gustave a deducir: “Después de esto comprenderá usted el desdén que tenía por la práctica rapaz de la medicina” —sólo le puedo encontrar un sentido: Flaubert clasifica a su hermano en la lista de los médicos rapaces. No sé si tiene razón: el hecho es que lo cree. Sabemos por qué. Achille ha doblado su patrimonio. Pero, además de que Gustave condena en su hermano lo que le parecía muy bien en su padre— distinguiendo así el enriquecimiento ávido del enriquecimiento desinteresado— este reproche —que podría ser justo en 1874— sin duda no ha sido nunca hecho por el cirujano jefe a su primogénito antes de que éste hubiera ejercido. En cuanto al resto, ¿qué podemos decir? Achille-Cléophas, ya lo hemos visto, estaba sin duda convencido de valer más que Achille: su juventud difícil, su condición de desclasado ganada a fuerza de muñeca, le habían dado una alta idea de sí mismo: sin duda alguna vez, por nerviosismo malévolo, ha lanzado algunas burlas a su hijo preferido. Incluso puedo imaginar al terrible Progenitor, un día de exasperación, lanzando al rostro de su hijo cuatro frescas. ¿Pero murmurarlas a sus espaldas, de modo que no pueda oírlas, enarbolando un puño que él no podía ver y, lo que es más, el mismo día en que

Achille había ganado el título de doctor? No lo creo absolutamente. En cambio, la intención de Gustave queda bien a las claras: no lo dice, pero deja entender que el doctor Flaubert, cuando lanzaba invectivas contra el primogénito, era consciente de la presencia del menor, ¿cómo imaginar, en efecto, que este estuviera tan próximo del pater familias como para comprender un murmullo que Achille no percibía y que el Progenitor, hablando para sí, pronunció sin darse cuenta? Si el médico jefe actuó conscientemente, es a Gustave a quien se dirigió, más exactamente, se comunica con él por vía indirecta, contento de dejarse sorprender. Una familia de médicos, despreciables todos salvo uno, que fue un gran hombre. Y otro: el hijo rebelde que quiso dedicarse al arte y se niega a ganar un centavo con su pluma: estos dos se entienden: la misma fuerza de carácter, la misma agudeza de espíritu, el mismo desinterés. He aquí por qué el doctor Flaubert prefiere de lejos a su hijo pródigo —que tuvo el valor de desagradarlo rechazando la carrera que él le ofrecía—, y no a ese mediocre que tuvo todas las oportunidades, inclusive la de recibir, misteriosamente transfundidas, la inteligencia y la ciencia paternas, y que no hizo nada con ellas, que, sin vocación, con una docilidad sospechosa, porque era fácil, se dejó imponer la profesión que Gustave no quiso y, peor aún, aprovechó sus insignes ventajas para comercializar su sacerdocio. Lo que a Flaubert, incluso quincuagenario le gusta hacer creer —sólo necesita para esto un público atento— es, a la vez y muy contradictoriamente, que su padre ha regalado todos sus dones intelectuales a un hijo indigno, dejando al menor expresamente sin cuidado ni apoyos, sin capacidad y sin talento, y que, cuando llegó el día, a causa de este despojamiento mismo y, también sin duda, decepcionado por el usurpador, comprendió que la familia Flaubert, en su secular historia, había producido dos águilas: él mismo y el hijo menor, antes maldito. Pero la piadosa y mendaz anécdota que Gustave cuenta a Edmond parece emanar de un alma más apaciguada. En algún momento de su vida se produjo la reconciliación con el padre muerto. Muy tarde, sin duda. Mucho después de la publicación de *Madame Bovary*. De todos modos, la leyenda de la maldición paterna es acompañada en el 74 de otro mito forjado a posteriori: el Progenitor terminó por comprender, la venda se le cayó de los ojos y concedió a Gustave la gracia de echar en su presencia al Usurpador. Y ahora los dos hombres marchan hombro a hombro, la Ciencia por la Ciencia junto al Arte por el Arte, como Zorro junto al hijo de Zorro.

Pero en 1835 el adolescente, perdido, extraviado, sin piedad para sí mismo, no imagina ni fin ni compensación a sus tormentos. La maldición paterna es pura, toda posibilidad de happy end está excluida: Achille es mediocre pero es el elegido, Achille-Cléophas le ha hecho donación de su inigualable inteligencia. ¿Qué puede hacerse? ¿Despreciar su mediocridad? Sería olvidar que habrá de ser, por la voluntad de su creador, el más grande sabio del siglo. ¿Despreciar en él a la Ciencia misma? Esto sería —fechoría inexplicable y fascinante y que apenas se atreve a concebir— despreciar a su padre. ¿Probar que el niño abandonado es por sí mismo capaz de sobrepasar a su hermano y vencerlo en su propio terreno? No se puede: el pequeño Gustave conserva los rastros de la Caída: se le ha hecho entender que es el idiota de la familia: ¿cómo imaginar que pueda lanzar un reto a esta asociación de cabezas encumbradas?

2º A menos —el colegial, a menudo, no está lejos de creerlo— que Achille haya sido al comienzo, como él, nada más que una aspiración vaga, una trans-ascendencia que escapaba por medio del éxtasis o el embotamiento a las secas verdades de la Ciencia, a los cálculos del utilitarismo. Y que el Progenitor, creyendo obrar bien o, al contrario, por malignidad, lo haya elegido como discípulo, lo haya hecho depositario de su diabólico Saber y que el desdichado haya sido carcomido por esto hasta los huesos. El golpe que la Ciencia ha errado en el caso de Gustave habría llegado a puerto con Achille: matar la Fe en el huevo sin esperanza de resurrección, hacer un raspaje del corazón, remplazar al amor en él por el interés: el Usurpador, en tal caso, sería más digno de lástima que de censura: el Saber exacto, al disecarlo, lo habría aburguesado. En tal caso, la ambigüedad no estaría ya en la relación entre las capacidades adquiridas y su beneficiario, sino en el Conocimiento mismo. De aquí proviene el aspecto miserable a pesar de todo que se encontrará en los señores Paul, Ernest, etcétera.

El sentimiento primitivo que compensaba en Gustave la conciencia de ser un no-sentido superfluo es el optimismo. Creía indirectamente en sí mismo a través de la sustancia Flaubert, de la cual es, pese a todo, un modo finito: los méritos de esta familia siempre serán recompensados, en él como en todos sus otros modos. El brusco descubrimiento de su insuficiencia golpea al joven ambicioso en el centro de su ambición colectiva: la

primera estructura atacada será el optimismo: sin duda su apellido es sinónimo de éxito. Por otra parte, nada ha cambiado: el muchacho tiene los mismos imperativos, el mismo amor de su Señor, el mismo deseo de llegar; Achille, en el colegio, obtiene nuevos triunfos con la misma facilidad, la gloria del Señor está en el cenit, del cual no descenderá. En este sentido el mundo de los Flaubert conserva su estructura de optimismo sombrío —y es en este mundo sin paralelo que el menor se prepara a vivir hasta la muerte. Es muy simple: al darse cuenta de que él era el único error del doctor Flaubert, una transformación indecible hace que se bañe en la esperanza dinámica de la familia, sin poder metérsela adentro. En él —y en todas partes, en el Hospital General— la esperanza se hizo otra: Gustave no dejó de creer en esta familia milagrosa. Cien veces al día intenta reanimar en sí mismo la esperanza y el orgullo colectivos. Cuando lo logra, el niño suspira de alivio pero, en el instante en que recobra la gran confianza de los Flaubert, se da cuenta de que ésta es, en su propia persona, la esperanza de los otros.

¿Qué hace en él este afecto que no es de él? Una primera respuesta le viene a la mente: no tiene más existencia que la que él le da, es él quien lo atiza y lo pone al rojo sin tener derecho. En tal caso, conviene despegarse de él, recobrar la humildad que conviene a su incapacidad, devolver a la comunidad ese sentimiento usurpado. Pero pronto comprende que esta solución no es posible: recibió la esperanza como un sello. Gustave es un producto de la empresa y el primer deber de la criatura es confiar sin reservas en el Creador y en la Creación: el honor Flaubert existe, lo sabemos, cada cual debe afirmar y probar que esta familia es superior a todas las otras. Este deber incumbe a Gustave como a los otros miembros del grupo. Pero en el instante que se exige de él un acto de fe dirigido a toda la Casa y, a través de ella, también a sí mismo, una condena formal lo obliga a excluirse. ¿A excluirse del todo? No exactamente: él debe ensalzar en su propia persona la obra carnal del Padre y tomar la responsabilidad del defecto de fabricación. Es lo que hacen los cristianos cuando dan gracias a Dios por haberles dado el ser y se consideran responsables de su nada. Es la tortura por la esperanza: permitida al menor de los Flaubert, le es prohibida a Gustave. No hay promociones en la empresa. El padre decidió de antemano respecto de las posibilidades y los méritos. Esta decisión es sin apelación: Gustave es un Achille menor, la cosa está arreglada para siempre. La

familia Flaubert, mediante los esfuerzos de todos sus miembros, se encumbra en la sociedad ruanesa, pero nadie se encumbrará en la familia Flaubert. Hay puestos fijos que se asignan para siempre. Gustave, a los quince años, está terminado: ha encontrado todos sus temas literarios, es decir, expresiones para todas sus preocupaciones, para sus violentas pasiones. No se suele encontrar, no recuerdo haber encontrado nunca, una precocidad tal: asusta; ni un soplo llegará ya de afuera, el porvenir está cerrado por un muro de bronce. ¿Cómo no comprender al niño que, desde la edad más tierna, tuvo "un presentimiento completo de la vida", es decir, que se descubrió un Destino? Esta extraña fijeza interna, que asombra a los contemporáneos, es el regalo de los Flaubert a su hijo menor. "Serás el idiota de la familia". Si el niño quiere encontrar un día una oportunidad para librarse, tendrá que aceptar la sentencia. Y sea cual fuere la salvación, no debe esperar cambiarla. Un genio, tal vez: los idiotas y los genios, se suele decir en la época, tienen más de un rasgo en común. Un gran cerebro, jamás. Sin embargo, cuando el hijo menor afirma la precedencia de su Casa, no puede impedirse, dado que de hecho forma parte de ella, el contar con algún milagro, con alguna gracia eficaz que pase del Padre, o de la comunidad entera, a su último vástago. Esta ilusión no puede ni suprimirse ni durar: la inferioridad está publicada, es el juicio del padre, cada día renovado. ¿Cómo no creer en él? Y además está inscrita en los hechos: el niño conoce sus lentitudes, sus distracciones, y los errores están ahí, innegables, y esta intención negativa que puede pasar por mala voluntad. Si el Padre ha pronunciado sentencia, ¿a qué Dios se puede apelar? A decir verdad no hay experiencia directa de la inferioridad: la diferencia de edad que separa a los hermanos condena al menor a ser inferior respecto del pasado del mayor. Por ser tan sólo retrospectiva, la comparación parece más verdadera; desalienta la emulación: se puede superar a un contemporáneo joven, pero Achille, niño y perfecto, es como un muerto. El padre lo establece y lo impone: hasta en la soledad el fluir de las emociones y de las ideas estará rondando por un modelo que detalla la inferioridad de Gustave. Esta no es nunca una determinación abstracta de su ser. Es a la vez una relación de familia y el sabor inmediato de su experiencia interior —por lo cual entendemos la conciencia oscura de su alienación— y, dado que él cree tener a cada instante su áspero goce, la textura de su persona. No es ni un defecto ni un vicio, es una penuria constitucional de la cual el niño

se considera responsable y que la presencia en él del Otro denuncia constantemente como su ser-relativo.

Así, todas las ventajitas de la ascensión de los Flaubert se le vuelven extrañas. Apenas. Es una distancia que toma ante ellas —o que ellas toman ante él. Como si le pertenecieran menos que al resto de la casa. Pero en el mismo momento lo tortura la rabia: ¡es mío! ¡Todo lo que es Flaubert, es mío! Es una avidez posesiva que todos, en el departamento del Hospital General, han recibido del padre. Pero hay más: los vínculos con las cosas reflejan a estos campesinos mal aburguesados las relaciones de persona. Es mío significa: es de mi padre, es del Amo, a quien yo me doy y que me da todo lo que tiene. La triste mansión, el jardín, la calea, son el padre mismo, lo hemos visto: es el padre que se hace medio material para el niño.

¿Entonces? Sentirse alejado, aunque sólo sea imperceptiblemente, del Hospital General, de la propiedad de Trouville, de los bienes recién adquiridos, ¿no es alejarse del padre? Achille-Cléophas, a los ojos de su hijo, encarnaba la generosidad pura: incluso dedicándose a él en cuerpo y alma, el pequeño vasallo no merecía el amor que le concedía su señor. ¿Entonces? ¿Es necesario renunciar ahora al amor paterno con el pretexto de que no se lo merece? Dados y rechazados, próximos y lejanos, los bienes de este mundo excitan y defraudan el amor filial y la avidez del pequeño ambicioso. La fuerza Flaubert, prestada al niño por la comunidad, singularizada por la edad y la condición de hijo menor, se desgarr a sí misma al prestar su potencia y sus caracteres positivos a la negación que llega a ser su antítesis oscura y corrosiva. Vuelta contra sí misma, esta fuerza se hace violencia: si crece, la violencia también crecerá.

Al revés, esta violencia acrecentada exasperará a la ambición: esta fuerza única, actualmente dividida, habrá de llegar poco o poco al extremo por efecto de su discordia íntima y de su insoluble unidad. La insuficiencia es tan sólo un momento abstracto en esta lucha que la ambición lleva contra sí misma, pero es el peor peligro. Inaprensible en la inmanencia, esta negación de origen trascendente no es al fin de cuentas más que una fisura del ser interiorizado: el niño la sufre sin poder combatirla; haga el proyecto que hiciere para reducirla, se encontrará con que ella ya se ha deslizado dentro, nada sorprendente, puesto que es el ser que él debe ser. Pero no sorprenderá, sin embargo, que se agoten vanas tentativas: es el ser que debería ser contra lo que él es. El resultado es nulo, salvo en un punto: se aferra tanto más a los bienes, a la carrera,

cuanto más indigno se cree de éstos: su posición, si por un imposible le fuera reconocida, marcaría el fin de su indignidad. Por su parte, no habría codiciado la situación de su padre: pasivo, soñador, dispuesto a naufragar en el embotamiento, no sentía ninguna inclinación por el difícil oficio que exigía una vigilancia constante, una hiper-actividad casi patológica, rápidas decisiones. Lo frustraron de ella sin haberla deseado jamás cuando el doctor Flaubert la prometió a su hermano: era la imagen de la sentencia paterna y del amor que se apartaba de él; era una privación constitutiva de su Ego y el símbolo de su ser-relativo, es decir, de su inferioridad. De aquí nace lo que Gustave llama la "sombria ambición celosa" de Garcia ⁴². Ahora se define a sus propios ojos como el que no fue elegido y, por supuesto, que no había ninguna razón para elegir. La inferioridad coincide aquí con la pura contingencia de yuyo malo que la madre le dio: es justo que sólo me den las migas a mí, que vine a este banquete sin que me invitaran.

Por otro lado, la inferioridad es vivida también como el contrario infernal de la contingencia, es decir, como el efecto riguroso de un Fiat prenatal. Erigida, endurecida, la ambición familiar queda en él interiorizada, es la realidad sustancial de su Ego: por ella se mantiene de pie, modo indeterminado de la sustancia de Flaubert: la diferencial que especifica el modo se convierte necesariamente en la inferioridad: de esta manera, en el instante en que aparece el Ego se define por su relación con el Otro, del cual no es más que una disminución. Gustave, si quiere conocerse, sólo tiene que mirar a su hermano mayor, perfección ideal de la cual él no es nada más que una mala copia. Hay razones para volverse loco, pues la ambición de los Flaubert es tanto más violenta en Gustave cuanto más contrariada: el niño desea ávidamente los honores, la fortuna, el éxito. Más ardientemente que Achille: no lo dudemos. Ahora bien, en el mismo instante, la plenitud se descubre como penuria; él sabe que esos bienes que desea nunca los tendrá; más aún: el origen de su deseo es la certeza de no poderlo colmar nunca. La violenta exigencia de contribuir al ascenso de la familia iniciando su carrera en el punto en que su padre termina la suya y el sentimiento doloroso de no tener las capacidades requeridas fueron empotrados en su carne por las

⁴² Es también lo que expresa claramente en *Quidquid volueris*: antes de amar a Adèle, Djalioh tiene que comprender que ella es de otro. Hasta ese momento él se limitaba a incluirla en su benevolencia universal.

manos del Progenitor. Por esta razón, no se descubren al niño ni como dos caracteres rigurosamente enlazados ni como el encuentro de dos accidentes. Enlazados, se condicionarían la una al otro, el impulso del ambicioso podría compensar sus lagunas, la paciencia y la sumisión —que son momentos de la ambición— podrían arrancarlo de su insuficiencia: por lo menos el muchacho estaría convencido de esto. Inversamente, si la oposición del proyecto y de los medios naciera de una espontaneidad autónoma, las mismas insuficiencias tendrían un sentido, traducirían inhibiciones, resistencias ligadas profundamente a la protohistoria de Gustave; por esto mismo tendrían el efecto de frenar no sólo el éxito sino la ambición: la contradicción no opondría verdaderamente querer y poder sino, por lo bajo, querer y no querer. Nada de esto ocurre: el arri-vismo es desenfrenado; la insuficiencia es no-sentido. Es verdad que el muchacho la interioriza, que hace de ella —lo hemos visto— una experiencia verdadera, pero como el sentido verdadero de esta prueba le sigue siendo exterior y reside en la relación compleja del padre con sus hijos y consigo mismo, Gustave la soporta, pero la inferioridad no es su producto, y es por docilidad que cree hallar en ella el secreto de su ser. En consecuencia, la fuerza que atestigua, a sus ojos, su autenticidad Flaubert y el defecto que lo excluye del grupo familiar, pasan la una a través de la otra, definen su ser conjuntamente, pero sin más vínculo que esta íntima coexistencia.

Pero, ¿quién se atrevería a pretender que el niño se considera el encuentro fortuito de estos dos caracteres? Aunque las significaciones siguen siendo independientes, él ve perfectamente, en todo caso, que la intensidad de su frustración es directamente proporcional a la de su deseo; además, un Ego no es un conjunto a los ojos de nadie: es una unidad estructurada. Esto basta para que los rasgos más diversos, en cada uno de nosotros, parezcan, por poco que nos hayamos profundizado, expresar en distintos dialectos la misma totalidad. El niño tratará muy pronto de transmitir mediante mitos la conciencia de que la relación entre la desmesura de la ambición y la insuficiencia de las capacidades, ni fortuita ni lógica, no es menos interna y sintética, puesto que está establecida de antemano por una voluntad trascendente. En realidad es el padre que dio y tomó de vuelta. Todo concurre a convencer al niño de que ha sido puesto en el mundo con un mandato imperativo; y es cierto: no hay Flaubert sin mandato: Achille tenía el mandato de ser el mejor médico de la ciudad y Gustave, al nacer, el de ser

el mejor después de Achille. Pero la condenación paterna hace saber al mandatario que se le niegan los medios de cumplir su misión. "Si mi naturaleza es ingrata, —podría decir— ¿por qué me han encargado una misión tan difícil? Si la empresa es tan delicada, ¿por qué me hicieron tan torpe?". En rigor, si los mandamientos hubieran seguido siendo exteriores, él se las habría arreglado para no poder obedecerlos. Pero, ¿por qué producirlos en él en la forma de una pasión tan intensa? Triunfar: era su deber, era el amor loco; al punto de que no era nada más, no era otra cosa el segundón de la familia que ese pathos —y tanto más Flaubert cuanto más fuerte era la llama. ¿Por qué? Se lo arroja desde el nacimiento en una empresa para la cual no tiene los medios de llevar a cabo bien, lo condicionan tan precisamente que no puede evitar prever, cada vez, el fracaso, ni recomenzar. Lo que aquí aparece es nuevo: es el rigor en el mal. Una inflexibilidad completamente humana; una contradicción tan perfecta que parece elegida. ¿Será la naturaleza que es capaz de trabajar así a una misma persona, inflamándola de avidez y aplastándola de impotencia a fin de llevar su desdicha al extremo? No: esta maravillosa economía no deja lugar al azar. Gustave, un año antes, era feliz y abría los ojos sobre nuestro mundo de consecuencias sin premisas: encontraba en él más confusión que necesidad. Nada le parecía decidido de antemano, salvo la felicidad de los Flaubert. Pero la constancia en el Mal aprieta el curso de las cosas: todo va derecho a su meta, que es lo peor. El rostro del mundo queda cambiado; lo han trampeado, paladea la evidencia de su fracaso futuro, goza atrozmente de él y, en el mismo instante, su pasión recocida, muerta de fatiga, infatigable, lo lanza a iniciar una batalla perdida de antemano. De aquí ese mito general, concebido hacia los siete años, cuando el pequeño vasallo mimado se desmorona, cuando el buen Señor Amado se convierte en un Magister impaciente, humillado por haber engendrado un idiota: el mundo es el Infierno.

Estas son, se podría decir, las estructuras internas pero objetivas de este Ego martirizado, tales como se desprenden del análisis regresivo de las primeras obras. He seguido paso a paso el proceso por el cual la pasividad, la ambición, la insuficiencia y la primogenitura lo han ido, poco a poco, constituyendo. Queda por mostrar el desarrollo completo de esta infancia a partir de sus primeras estructuras. Es seguro, por ejemplo, que la pasividad proviene de la madre y es la primera interiorización del exterior; la ambición no es más que la se-

gunda. ¿Cómo habrá de vivir el muchacho la ambición decepcionada a través de la sucesión de sus afectos pasivos? ¿Cómo la actividad —pues el arrivismo es esencialmente práctico en el padre y el hijo mayor— puede ser interiorizada por la pasividad recibida del menor? ¿Qué es lo que queda? ¿Qué puede comprender el niño, un niño que ni siquiera llega a captar completamente los signos verbales?

Una vez más es el estudio de las primeras obras lo que permitirá encontrar respuestas a esta madeja de preguntas, cada una de las cuales está condicionada por todas las otras. Partiremos del mito más simple, forjado muy temprano por Gustave para comprenderse: la maldición de Adán. Marguerite y García han sido traídos expresamente al mundo para aniquilarse. Esto significa que Gustave está, desde su concepción, condenado a muerte por su progenitor: intentemos comprender lo que significa para él este mito de la condenación.

E. LA SUMISION

Por supuesto, nunca ha sido tomada en serio. Es suficiente que sea una certeza subjetiva que determina el ser fundamental del niño. Si se mira bien, encontramos que expresa la incesante transformación de una necesidad de hecho en opción soberana y viceversa.

1º Es un hecho que Achille es el mayor; que, nueve años mayor, ofrece a cada instante el espectáculo de su superioridad objetiva. Es un hecho que esta superioridad no es enteramente debida a la diferencia de edad, ya que el mayor, cuando tenía la edad del menor, hacía mucho tiempo que podía leer, escribir y contar. Por otra parte, el mismo menor, en su primera infancia, reconoció como un derecho la primogenitura de su hermano: naturalmente, no sabía lo que hacía. Pero cuando se enteró de que esto implicaba reconocer intolerables privilegios, ya es demasiado tarde: admitido el principio, es una necesidad admitir sus consecuencias.

2º Es una elección soberana y gratuita. Bajo el Antiguo Régimen el mayor sólo tenía sobre sus hermanos una superioridad de rango: la institución sola —y no su mérito ni alguna decisión de arriba— garantizaba su derecho: había coerción para todos, incluso para el padre. Por desgracia, el carácter híbrido de

la familia Flaubert implica que el cirujano jefe la funda sobre el derecho de primogenitura cuando éste ya no figura en las costumbres. De modo que, para Gustave, la necesidad de hecho se desvanece ante la opción. En cierto sentido, no se equivoca: las estructuras familiares reflejan el carácter de Achille-Cléophas; lo que él no ve es que el doctor Flaubert es un mutante y que su opción refleja los valores y las tradiciones de su infancia. Queriendo consolidar la célula Flaubert mediante el restablecimiento por la intriga del carácter hereditario de los gremios, debía elegir de antemano como sucesor a su primogénito, cualquiera que fuese. Gustave está mal colocado para saber que, si hubiera seguido a su hermano a uno o dos años de distancia, esta elección habría sido revocable: hubiera ganado el mejor; no comprende que es el tiempo y la muerte los que han vuelto inflexible la decisión paterna. A sus ojos, es como si el pater familias hubiera creado a Achille por decreto, exactamente como debía ser, es decir, como él. Al mismo tiempo, el padre produjo deliberadamente, en la persona del segundo, una mercadería de calidad inferior y sin uso definido; Gustave tiene la impresión que su Señor lo ha extraído de los limbos por un acto gratuito, justamente porque él es el hijo que la familia no necesitaba. Inesencial, inútil, por lo tanto inferior, el muchacho se siente afectado por decreto de un ser disminuido y, en consecuencia, de un tener igualmente disminuido.

Peor aún: Gustave tiene la impresión permanente, lo hemos visto, de haber sido hecho a medida y que cada uno de sus rasgos fue concebido como el negativo del carácter de Achille, al cual corresponden. La inferioridad —relación no recíproca con el hermano mayor— es vivida por el menor como la cualificación primera de ser. Lo que García, su agente, refleja a Gustave, es su ser-relativo, lo hemos visto. Esto quiere decir que el Otro se le aparece como constitutivo de su ser, como el término absoluto e indiscutido a partir del cual se establece la comparación generadora. Los mismos celos no son más que la superioridad institucionalizada de Achille en tanto que ésta debe ser vivida por Gustave, su inferior. Es esto lo que destruye sutilmente al jovencito: debe vivir en el mundo de la alteridad, ordenado por Otro, para los otros, donde él mismo, en tanto que Otro, está producido como menos-ser y como ser relativo. Esta relatividad ha sido, sin ninguna duda, objeto de un decreto. El nació "con el deseo de morir". Esto quiere decir: con la conciencia de ser superfluo. Pero esta perfecta inutilidad no remite al azar: él ve aquí el designio de un padre. El médico

jefe ha producido a su segundo hijo con conocimiento de causa: sabía que este niño iba a ser menor. ¿Lo ha hecho a pesar de este conocimiento o a causa de él? Para Flaubert la pregunta no tiene sentido: en su progenitor el entendimiento y la voluntad no pueden contradecirse: omnisciente, éste ve hasta el infinito las consecuencias de sus decisiones; todopoderoso, nada ocurre que no refleje exactamente su voluntad. En una palabra, para el pater familias, los aunque son y no pueden ser nada más que porque sí. El conocía los sufrimientos inherentes a la condición de hijo menor y podía abstenerse: si no lo hizo fue porque había asumido gozosamente la responsabilidad de las insuficiencias y de la inferioridad que atormentaban al pequeño Gustave. Veamos a Cosme: a éste le da lo mismo engendrar un segundo hijo, darle los desméritos que corresponden a su estatuto de segundón y tratarlo conjuntamente de acuerdo con su ser y su valor —que se corresponden exactamente— relegándolo a un oscuro cargo de teniente. Como si el padre eligiera a la vez, cuando lo engendra, el “carácter inteligible” del hijo y su vida fenomenal, es decir, el reflejo temporal de este carácter. Gustave es puesto en la obligación de realizar libremente, por una Caída muy esperada, la inferioridad con que Achille-Cléophas lo ha afectado deliberadamente.

La razón por la cual el desdichado realiza en su experiencia la servidumbre de su libertad le parece muy clara: su padre lo penetra de la ambición Flaubert, determinación de actividad que el niño pasivo tendía a sentir como una pasión desarmada, y al mismo tiempo, este soberano decretaba que a este ambicioso le faltarían las capacidades necesarias para alcanzar las metas que la ambición familiar se había fijado. Desgarrado por esta contradicción, Gustave sólo puede encontrar la verdad de las dos determinaciones en su conflicto: cuanto más violentos sean los deseos, más lamentables serán los resultados. En su celo, en su pasión de lograr la instancia más alta y obtener al fin las felicitaciones de su padre, ve el niño la causa directa de sus ruidosos fracasos. Es acceder a pie, sin conocer siquiera su nombre, al universo de Sade, el Viejo que él amará toda su vida. Gustave es Justine: como ella sus virtudes serán rigurosamente castigadas y la amplitud del castigo estará en proporción a su mérito. La exactitud minuciosa de esta ley basta para mostrar que no es natural: en el corazón de Gustave hay una desarmonía prestablecida.

La interpretación más arcaica que Flaubert nos da de su condición es más encontrada, diríamos, que inventada, pues es más

vieja que él en algunos milenios. Edipo, cuando lucha con Layo, se limita a dar rienda suelta a su cólera: ignoraba la familia y hasta el nombre del viejo fastidioso que arrinconó su carro contra el peñasco. Si lo hubiera sabido y se hubiera quedado en Tebas, el parricidio futuro hubiera condicionado de otro modo su libre espontaneidad; pero, de todos modos, el resultado habría sido el mismo. Es el Destino. Pero ¿qué cosa puede falsear el sentido de un acto y obligarlo, a pesar del agente, a realizar un fin planteado de antemano y, la mayor parte del tiempo, contrario al que se proponía? Nada, salvo una empresa adversa conducida por otra inteligencia y que ilumina otra voluntad. Un boxeador finte y baja la guardia. Yo ataco y me dejo atrapar: él se ha arreglado para descalificar mis gestos y hacer que sean los auxiliares de los suyos, para que yo me haga espontáneamente y por mi cuenta un medio que sirve a sus fines, creyendo servir a los míos. No hay Fatum sin intención humana. O casi humana. ⁴³

El Fatum es un querer oscuro que surca nuestras vidas y va desde sus fines previstos a sus comienzos: el juego está hecho de antemano. Por esta razón Flaubert, el niño prefabricado, es desde sus primeros años un auténtico fatalista. Cree en el Destino en la medida exacta en que la condenación paterna le parece haber provocado la heteronomía de su espontaneidad. En todas sus primeras obras, un mismo motivo: el de la **intencionalidad** otra o de la libertad robada: en toda vida un gran ordenador ha preparado de antemano el Umwelt, sus utensilios y sus circunstancias, de manera que cada deseo sea suscitado en el instante mismo en que la organización del ambiente lo vuelve más inoportuno. Cada conducta es solicitada por un arreglo engañoso que, como el amago del boxeador, la obliga a realizar precisamente el fin opuesto al que se proponía. En una palabra, la existencia es una sucesión de trampas cuidadosamente puestas; sólo se sale de una, mutilado, para arrojarse en la siguiente, que mutila aun más. La conclusión es la muerte. No ese deceso natural que espera a un organismo gastado, sino una conclusión orquestada desde el nacimiento por una voluntad otra, tan rigurosa y artificial como un acorde de resolución. Esta vida habitada por un extraño es, en suma, una caída horizontal cuya dirección y cuya velocidad están calculadas. Aho-

⁴³ Siempre se encontrará una estructura intencional en las fuerzas que me roban mi praxis y la utilizan para otros fines. Pero esta intención puede seguir siendo anónima. En otra parte la llamo contrafinalidad, con lo cual quiero designar esta categoría universal: el acto sin autor.

ra entendemos el sentido de la tendencia totalizadora que hemos notado en Gustave: tomados aisladamente, los episodios de una existencia no le interesan; cada uno refleja a su manera los precedentes y anuncia los siguientes; cada destino es a la vez circular e irreversible: a cada instante todos los motivos están presentes a la vez: la muerte en el nacimiento y el nacimiento en la muerte, todo es conocido, previsto, inevitable; pero al mismo tiempo la vuelta hacia atrás es imposible: las cartas están echadas y la mano no vuelve a darse; hay repeticiones, pero, aunque cada vez vuelva parecido a sí mismo, el acontecimiento es nuevo cada vez, su retorno obstinado lo vuelve cada vez menos soportable. Para Flaubert la "náusea de vivir" proviene de que cada destino es previsible para el que debe vivirlo y que después hay que experimentar minuciosamente, al detalle, lo que ya se conoce como evidencia general.

Pues el Destino, para él, se anuncia en una intuición fulgurante y que no defrauda: tanto da, en efecto, decir que ha tenido desde la infancia un "presentimiento completo de la vida" o que "cree en la maldición de Adán". El segundo enunciado, más preciso, remite justamente a la voluntad-otra. Se necesita alguien para maldecir; y no es una casualidad que el Maldito sea Adán, que abusó durante cierto tiempo de una maravillosa infancia en el paraíso terrestre y que fue expulsado de él por haber cometido el pecado original. En definitiva, el primer hombre es aquí Gustave, desterrado, culpable y vidente. Videncia y destino son una única y misma cosa. En 1857 toda Francia leerá, sin entender nada —salvo Baudelaire el único— el relato de una condenación, predicha desde las primeras páginas y realizada en las últimas: admirable y perdida, como Mazza la envenenadora, Emma se arroja al Infierno espontáneamente: es arrojada a él inexorablemente. Es menester entonces, en vez de reducir los pesados vocablos Infierno, Satán, Condenación a no ser mas que artículos de moda, captar en ellos el sentido que, más allá de las significaciones intentan simbolizar. Y —no es dudoso— lo que hay de común en estos densos símbolos es que todos sugieren el rostro tenebroso de lo Sagrado. La intuición original —el presentimiento de la vida—no debemos olvidar que va mucho más allá de la simple previsión: es una profecía, es decir, una revelación que supone la intrusión de lo "numinoso" en la vida de un niño. Vayamos más lejos: lo sagrado es una estructura fundamental de esta anticipación; es, si se quiere, la garantía. Veamos lo que esto significa.

Gustave no puede, a los siete años, ni siquiera a los catorce,

definir por sí solo la curva de su vida. La previsión —como simple extrapolación— le está prohibida, a menos que sea la del Otro interiorizada. En este caso, lo sagrado es la marca de su alienación. El niño retoma por su cuenta los principios del padre, de la familia entera, sus opiniones, se ha penetrado de ellos y los restituye a su manera, objetos en el corazón del sujeto, verdades objetivas a medias carcomidas por la subjetividad. ¿Qué debe haber sido la profecía familiar para aplastar a un niño con su autoridad sin evidencia? Una afirmación que se refiriera únicamente al porvenir podría ser puesta en tela de juicio por Gustave: es menester que se funde en un juicio que interese al presente. Es menester que se haya declarado, más o menos, a Gustave: eres el idiota de la familia. Pero, ¿quién puede quedar completamente convencido por la opinión de otro, cuando ésta pretende ser tan sólo la constatación de un hecho? En realidad Gustave sólo se clasificará entre los monstruos si esta proposición de apariencia asertórica —“eres un idiota, un minus habens”— disimula, dentro de ella, un Veredicto. Otro monstruo que se complace en citar a Flaubert y se siente próximo de él, Kafka, mostró claramente esto en un relato que tiene justamente este título y que desnuda el basamento jurídico de su relación con el Padre. La previsión de los hechos sólo será para el hijo una verdad indudable y sagrada si estos se producen como los momentos del proceso de ejecución de una sentencia dada por su creador. Vivir consiste entonces en soportar la condena y el condenado sabe bien que tiene para diez años de trabajos forzados o quince de prisión. Gustave oye la voz más autorizada, la voz paterna, que formula este triste juramento: “Sean cuales fueren tus esfuerzos, nunca serás amado pues he decidido, en la eternidad, que no merecías ser mi hijo”. ¿Cómo podría el niño no quedar persuadido? Su padre es hombre de palabra; sus sentencias son sin apelación. La profecía cuyo fundamento es que lo peor es siempre seguro es tan sólo la rememoración de una condenación y el horrible progreso de los sufrimientos es inevitable porque es únicamente el desarrollo de un orden sagrado. Y ¿por qué, lo sagrado se presenta en Gustave como castigo? Porque su insuficiencia, determinación recibida que detiene y limita su esencia, se le aparece simultáneamente como su falta original: siente su prefabricación como su opción; es normal que así sea, ya que no puede ser su esencia, sino tan sólo existirla y esto basta para volverlo infinitamente culpable, ya que hizo la elección criminal y permanente de ser relativo. Y así es que Gustave, en cuanto sufre, cree tener el amargo goce de su vida totalizada.

A través de su dolor presente ve el dolor sin límites: está maldito, este dolor futuro y paladeado de antemano se presenta como sagrado. Sin duda es esta la estructura fundamental de lo Vivido después de la Caída: en la medida en que el momento presente se vuelve hacia el pasado, la desgracia aburre, pues es la insípida realización de lo que ha sido previsto y cien veces realizado; en la medida en que se vuelve hacia el futuro, por el contrario, es una angustia profética y sagrada, ya que cada dolor contiene en sí la promesa de volver sin cesar y cada vez peor: es vivir la propia culpabilidad. Sin embargo, todo ocurre como si el niño, sin perder el sentimiento de que su existencia misma es una falta que nunca obtendrá perdón, atribuyera al Progenitor la responsabilidad de su esencia, descubriera en éste la voluntad demiúrgica y cruel de dar la luz al más imbécil de los Flaubert a fin de castigar a la tontería humana en su persona. Para Gustave, conocimiento profético, presentimiento del otro y conciencia de sí son inseparables, pues vuelve a encontrar en las fuentes de su ser la misma intención maligna que preside su destino: en su esencia, se acordó que las capacidades sean inversamente proporcionales a las ambiciones; en su vida vivida, las caídas previstas serán tanto más vertiginosas cuanto más alto haya apuntado su áspero y estúpido orgullo.

El Fiat original viene del pater familias. Pero el Fatum, presentimiento completo de su vida, no es más que la familia Flaubert, organismo viviente y fuertemente estructurado, en tanto que el Padre lo gobierna y se ha alienado a él. El segundo hijo está totalmente integrado allí, es decir que sólo vivirá —en la ambivalencia, por cierto, y volveremos sobre el punto demoradamente— de la vida familiar sin concebir ni desear siquiera una salida que le permita escapar. Pero, en la época en que siente a la familia como el medio indispensable que alimenta y sostiene su ser, prevé que su condición de hijo menor y sus deficiencias lo mantendrán siempre en el rango más bajo de ella. Un día el hijo mayor será el padre reencarnado: Gustave lo sabe; él, en consecuencia, el menor, el idiota de la familia, ¿qué será? Nada. De tal modo, la familia lo envuelve y su deslizamiento lo lleva hacia el fracaso final. El progreso de los Flaubert determina su involución. Las primeras estructuras inamovibles son aquí las relaciones de parentesco que lo afincan en su condición subalterna y que se expresan por repeticiones que permiten la previsión, pero, a través de estos retornos siempre más penosos, en los que la superioridad del mayor está cada vez más marcada, ve tam-

bién la irreversibilidad del proceso, goza dolorosamente de su ser-para-fracasarse, que también podría llamarse su ser-para-morir. Gustave —entre los siete y los trece años— aprende a ver su vida como una totalidad temporal. Es decir, que es a la vez completa en cada momento de humillación y que se desenvuelve, como una oscura melodía, hacia un fin esperado. Ve el universo a través de esta totalidad que es él mismo y su familia: o sea que no lo puede contemplar sino a través de su aventura familiar. En lo que será más tarde su “pesimismo” habrá que ver la generalización de su intuición profética: el Infierno, antes de ser este mundo, es su propia vida.

En este momento de nuestra investigación, nuestra pregunta primitiva se desdobra, pues la experiencia íntima se caracteriza ontológicamente por el desdoblamiento o la presencia ante sí. No basta, pues, haber mostrado la estructura original de esta vida y el tipo particular de su alienación, ni siquiera el haber restituido su sabor inmediato; es menester, a partir de los datos de que disponemos, determinar la manera en que este “vivido” se hace vivir. Condenado, ¿cómo realiza Gustave esta condena? ¿Mediante qué conductas? ¿Qué influencia ejercen de rebote estas conductas, suscitadas por su caída en desgracia y que sólo son en realidad nada más que el modo de sentirla intencionalmente, sobre el acontecimiento arquetípico? ¿Y cómo el dolor y la actitud inseparablemente ligados se temporalizan a través de sus condicionamientos recíprocos? Con esta problemática abordamos lo que convendría llamar el stress de Gustave, es decir, la unidad de su mal interiorizado en sufrimiento y del manejo intencional de éste en tanto que dicho manejo, que puede manifestarse en ciertos casos por un comportamiento reflexivo y un distanciamiento, se inmiscuye, de todos modos, en el sufrimiento más inmediato como intención de sufrir.⁴⁴

A los siete años la intención es clara: Gustave sufre en la sumisión, pues la sentencia lo golpea en su amor, en pleno vasallaje: no se cambia tan pronto. Tanto más cuanto que los impulsos del pequeño vasallo están sostenidos por las estructuras objetivas de un medio semi-feudal. En el Hospital General, todo el mundo obedece al doctor Flaubert. ¿Cómo discutir el juicio adorable del hombre que su familia reverencia, que sus estudiantes admiran, que toda Ruán respeta? Si ama a su juez hasta ese punto, el desgraciado debe amarlo hasta en su implacable severidad. La Sentencia lo desespera, pero

⁴⁴ Todavía no se trata, de todos modos, de la personalización.

no la rechaza. ¿Cómo podría hacerlo, por otra parte, sin menoscabar la autoridad del jefe de familia, sin que la Casa Flaubert se desmorone? Para este niño sin visado, que nunca está —ni siquiera antes de la Caída— seguro de tener el derecho de existir, es más económico dejarse destruir, aniquilarse, modo envidiable, en la sustancia Flaubert, preferir su creador a sí mismo —como lo exige el juramento de vasallaje— hasta en la terrible voluntad que le ha hecho producir a la criatura nada más que para dictar sentencia contra ella. Hay que aceptarlo todo: la insuficiencia, el pecado original, la inferioridad, la comparación objetiva que lo afecta de un ser relativo, los méritos del gran hermano y el destino prefabricado. “Bendito seas, padre mío, por haberme hecho el menor. Bendito seas por haberme despojado de todos los méritos y habérselos otorgado a mi hermano. Bendito seas por haberme hecho malo y por castigarme con frecuencia. Bendito seas por haberme quitado la esperanza”. En este acto de sumisión —sufriré hasta el extremo de acuerdo con tus deseos— se discierne fácilmente una intención de sufrir menos. El pequeño Gustave, lo hemos visto, no ha sido arrancado de su contingencia natal por el calor del amor paterno, sino por el deber de reflejar a su Señor en su gloria. Ha sido creado para nada o para manifestar una devoción “fanática”, para aniquilarse en beneficio del pater familias: puede elegir. Por supuesto, ha perdido todo: los gloriosos paseos en calesa, las sonrisas de Achille-Cléophas; el mal alumno de siete años se da cuenta de que molesta a su padre: a la cálida luz de la edad de oro ha sucedido una opaca claridad. Y el frío. Y el hastío. Es una privación a la que no se resigna. Después de todo no eran tan tierno el doctor Flaubert, ni tan presente: el Don que había hecho a este niño perdido era la obediencia. Por lo tanto, hay que seguir obedeciendo, considerar la caída en desgracia como una prueba: ¿le piden que se odie? Muy bien: se odiará, vivirá para odiarse: es despojarse de todo para conservar el derecho de existir.

No importa: si hay algún consuelo en la sumisión, no se puede imaginar que sea, en este caso, únicamente intencional. O más bien la intención viene porque no hay otra conducta posible. Si la célula familiar presentara alguna fisura o si, simplemente, el niño entreviera en ella antagonismos como los que oponen a marido y mujer en la familia conyugal, podría elegir, poner en tela de juicio la autoridad del padre en la medida en que la madre, incluso enamorada, la discute a cuenta de su

persona. Habría refugios, asilos, incluso sin la complicidad materna, incluso en silencio. Y si uno de los hijos muertos hubiera sobrevivido, Gustave hubiera podido reunirse con él, formar una pareja de rebeldes, cada cual reconociendo al otro. Pero no: está solo, su hermana es demasiado chica, su madre, eterna menor, está totalmente alienada al padre: se borra, se quiere inesencial y transparente para que él pase a través de ella como la luz a través de un vidrio.

Y, sin embargo, si en los tiempos de su protohistoria Flaubert hubiera sido amado violentamente por Caroline Flaubert, si él hubiera amado profunda y físicamente a su madre, este amor celoso habría desarrollado su agresividad. Pero, ya lo hemos visto, al privarlo ésta de amor, le quitó los medios de amar. A la vez pierde toda posibilidad de ser agresivo: sabemos que la trama de lo vivido, en él, es la **pasividad**, y es pasivamente que soportará la condenación del padre: en él se convierte en un **padecer**, un sello que unifica desde afuera el fluir subjetivo o, más exactamente, una **síntesis pasiva**. A lo suma llega a intentar, por la multiplicación de los embotamientos, alcanzar el Paraíso de donde fue expulsado. Pero en este período en que el **pater familias**, alertado por su mujer, se pregunta seriamente si su hijo menor no es un idiota congénito, el recurso a los éxtasis se vuelve cada vez más difícil. Apenas Gustave intenta ausentarse, llevándose el pulgar a la boca, la terrible mirada del Padre, si está ahí, lo atraviesa: el niño está en observación, y lo siente. Un *secret de Philippe le Prudent* puede servir de testimonio. Carlos está encerrado en su cámara:

“Era espaciosa y artesonada, el techo era negro y, en general, tenía un aspecto de vetustez y de miseria... Sobre las paredes se veía una enorme cantidad de armas... la puerta estaba cerrada con una barra de hierro, cadenas y cerrojos. Se hubiera dicho que esta era la morada de un hombre que teme una traición...”

Nada puede evocar mejor los esfuerzos de Gustave por encerrarse, por amurallarse en la soledad de la vida interior. Las armas indican ya el resentimiento: el niño tiene catorce años y ya está lejos de la Caída. Pero lo que impresionará, creo, son estas palabras: “La cama estaba cubierta de cortinados rojos, la ventana no los tenía”. La ventana sin cortinado: la única evasión posible, el éxtasis cósmico.

Pero Carlos —a los veinte años, “es un viejo”, naturalmente—

puede amurallarse en sus aposentos todo lo que quiera: no escapará a la vigilancia paterna. Felipe II —el símbolo es nítido— lo entrega al Gran Inquisidor:

“—Podéis ver de aquí, padre, lo que le ocupa en su cámara ... Apartó el crucifijo, puso el dedo sobre un botón y enseguida se deslizó un panel, dejando ver una puertita, de la cual quitó dos nuevas placas de hierro y abrió con ayuda de un gran vidrio... la cámara del infante de España”.

Carlos no lo ignora. A menudo oye rumores reveladores. Flaubert sabe que leen en su alma:

“—¡Siempre él! —dijo entre dientes—. Siempre ese hombre que escucha mis palabras, que espía mis gestos, procurando adivinar los sentimientos que laten en mi corazón, los pensamientos que pasan por mi frente, siempre ahí, sentado a mi lado, de pie detrás de mí, escondido tras un artesonado, espionando a una puerta... ¡Y no podré, en mi odio furioso y lleno de celos, no podré ni llorar ni maldecir ni vengarme! ¡No! ¡Es mi padre! ¡Es el rey! Hay que soportar todos sus golpes, recibir todas las afrentas, aceptar todos los ultrajes”.

El estado de la sumisión ha sido superado, como se ve. Sin embargo, a pesar de la indignación rencorosa que lo inspira, este pasaje permite entrever una arcaica devoción. A los catorce años —pronto tendremos que volver sobre ello con más detenimiento— Gustave está convencido de que su padre lee en su alma como en un libro abierto. Veremos cómo este sentimiento va a racionalizarse poco a poco: el doctor Mathurin y el doctor Larivière, dos encarnaciones de Achille-Cléophas, serán simplemente buenos psicólogos, finos conocedores del corazón humano. Pero cuando Gustave escribe *Un secret...* la racionalización no se ha hecho. El símbolo deja al descubierto la idea en su antigua desnudez. Por otra parte, debe ser de antigua data: Gustave, en esa época, está pupilo en el colegio, ve a su padre los jueves y los domingos, cuando éste no está absorbido por su enfermos y sus trabajos: aun así, sin duda, puede sentirse descubierto, observado con una mezcla de asombro, de inquietud y de impersonalidad científica, sobre todo en las vacaciones. Asimismo, para haber transformado en su relato estos breves contactos, bastante desagradables, en un incesante espionaje, es menester que se refiera, por intermedio de ellos, a una experiencia muy anterior. Cuando el doctor Flaubert, humillado por las resistencias que le oponía el pe-

queño analfabeto, inquieto por el sospechoso ausentismo con que su hijo menor intentaba escapársele, escaparse a sí mismo, dirigía hacia éste, en silencio, su famosa mirada quirúrgica, Gustave se sentía atravesado de parte a parte: su alma es desnudada, otro la ve; imposible vegarse, "llorar y maldecir"; estas pasiones serían vistas, este monólogo oído. El niño se prohíbe todo sueño de rebelión, incluso las conductas negativas que no sobrepasan el marco de la vida subjetiva: la mirada aterradora del padre sólo debe descubrir en él la sumisión amorosa.

Esta actitud original lo marcará para siempre: está en las fuentes de su insinceridad; incluso los rencores y las cóleras, más tarde, comportarán una secreta sumisión. De todos modos, por profunda que pueda ser, no puede mantenerse por sí sola tal como se presenta. Por lo pronto, para que el niño siga siendo a sus propios ojos el miserable objeto de un odio adorable, tendría que **constituirse** como lo han hecho; la aceptación pasiva no basta; tan sólo una adhesión activa, un juramento implícito y continuado podrían dar a este inerte conglomerado de sufrimientos la unidad intencional de una exis duradera, tan sólo ellos podrían asumir la síntesis del Otro. Pero al mismo tiempo esto sería afirmarse como sujeto de una empresa: el objeto odioso de la empresa- otra se desvanecería. De todos modos sólo subsiste por la pasividad constituida de Gustave, que lo obliga a soportar mejor su aceptación, a soñarla. A partir de aquí todo se descompone: la síntesis no es objetada, pero, como es soportada, permanece en él con una potencia extraña y la sumisión, no siendo acto, sigue siendo una pesadilla. Así, lo hemos visto, ya mucho antes de caer en desgracia, el lenguaje seguía siendo un conjunto de opacidades que el Otro había depositado en él.

F. EL RESENTIMIENTO

La obediencia pasiva engendra el resentimiento y le prescribe sus límites, impidiéndole convertirse en odio. Es así que el esclavo, mientras la rebelión es imposible —mejor dicho: inconcebible—, experimenta las órdenes del amo como un rosario de imperativos directores y su vida propia se le vuelve extraña sin cesar de hacerse vivir como suya: es la sumisión, es el deber-trascendente en la inmanencia; pero el cumplimiento

celoso de las obligaciones, por sus resultados marginales. —fátiga, enfermedad, dolor, humillación— obliga al trabajador a reconocer la existencia del otro en él como un mal extraño o, si se prefiere, a sentir su malestar como proveniente de Otro. El carácter negativo se aplica automáticamente a la orden en curso de ejecución y a quien la dio. Es el resentimiento. La situación marca las fronteras del proceso en curso: en la impotencia servil, el resentimiento, si llega a plantearse para sí, se funde inmediatamente en la sumisión, que se limita a colorear. En cambio, si la resistencia es concebible, un juramento —colectivo por lo general— la transforma en odio, es decir, en praxis. Para el pequeño Gustave la tiranía es doméstica, este esclavo es el producto del artesanado familiar; por lo tanto, primará la docilidad. Pero ésta, lo hemos visto, es a la vez constitucional e imposible: sería menester realizar en la humildad el monstruo abyecto en que se lo quiere convertir y, a la vez, purgar la tierra de él. Tarea que, al no ser asumida por el pequeño Gustave, sólo puede aparecerse como la empresa negativa del Otro: los sufrimientos que soporta, al no poder ser integrados a las ganancias y pérdidas de una empresa, se denuncian a sí mismos como infligidos por el Otro. En este caso el resentimiento, sin elevarse nunca hasta el odio, llega a ser el sentido profundo y el fin de la sumisión. Lo cual puede expresarse en estos términos: cuando falta la agresividad, cuando el Otro, ya establecido en el sujeto, lo priva de su soberanía, es decir, de la actividad autónoma que le permitiría asumir o rechazar un carácter constituido, cuando el consentimiento y la rebelión son igualmente imposibles, aparece el resentimiento en el mal amado: es una táctica compleja mediante la cual intenta recuperar la imposible subjetividad exagerando la alienación que lo revela a sí mismo como objeto; en el caso presente es apropiarse por obediencia pasiva de la fuerza del otro y volverla contra él: al convertirse en el puro medio de realizar los fines extraños que se le imponen el hombre del resentimiento les deja mostrar por sí solos su inconsistencia y, por las consecuencias que no dejarán de tener, su malignidad. Para comprender mejor la naturaleza y el sentido de lo que llamaremos más tarde actividad pasiva, basta oponer dos temas constantemente presentes en las “primeras obras”: el suicidio y la “muerte por el pensamiento”. En un caso y en otro Gustave realiza la maldición del padre: pero el suicidio, por ser rebelión, permanece en estado de fantasma, mientras que la otra abolición, por ser actividad pasiva y re-

sentimiento, es exactamente esa muerte vivida que encontrará su realización en el "ataque" de Pont-l'Évêque.

Cuando Marguerite oye gritar al pueblo lanzado en su persecución, tiene una iluminación, traduce los insultos a su lengua: "¡La muerte!" Es eso lo que esperan de ella: ¡si sólo es eso...! Corre, riendo, hasta el río. El niño, comprendiendo mejor que ellos mismos los deseos del Padre, de la familia, de los profesores y de los camaradas, les revela la sentencia que han pronunciado, encargándose él mismo de la ejecución. Al mismo tiempo, les hace saber que suscribe todos los considerandos: sí, Achille es perfecto, sí, yo soy un mediocre; reconozco ante todos la nada con que me ha marcado mi Creador, cometiendo públicamente el acto que me suprime.

Este celo por liquidarse, ¿no es la obediencia llevada a sus extremos? Sin duda, pero no la obediencia pasiva. Marguerite estalla de risa, golpeándose la frente: ríe de sus verdugos, de sí misma, del género humano: mediante su muerte voluntaria, afirma su independencia y se asume destruyéndose. Tomando a cuenta propia el no-ser que, hasta entonces, sólo había sido su determinación por el Otro, se aniquila a su hora y de golpe, cuando la voluntad de sus perseguidores, tal vez del Destino, era hacerla morir de a poquito. No sólo eso: se venga. Gustave, si se matara, desataría el escándalo y denunciaría a los Flaubert por ser lo que son: fabricantes de monstruos. Este médico pasa por ser un Santo pero, si ha reducido a su hijo al suicidio, toda Ruán habrá de reconocer en él al Señor demoníaco de un feudalismo negro.

La venganza iría todavía más lejos si se atreviera a perpetrarla. Naturalmente, el propósito negativo se hace pasar en silencio, pero leamos bien: el joven Gustave —siempre al borde de la "asociación libre"— informa más con lo que no dice que con lo que dice. ¿Qué se ha hecho de Pedrillo, por ejemplo, este esposo adúltero que representa al padre culpable? Al parecer, se lo ha olvidado completamente. Pero está ahí, dolorido, escondido bajo un miembro de frase, como la negación flaubertiana bajo la afirmación. Una gran dama pasa en un tilbury y Marguerite reconoce a Isabellada: "No se equivocaba: un día que Isabellada bailaba en la plaza fue vista por un gran señor y, desde ese día, se había convertido en su dama de compañía". Por lo tanto, fue necesario que haya abandonado al saltimbanqui: en seguida, así nomás. Pedrillo la quería con locura y sufre en consecuencia. También la ingratitud de Achille castigará al pater familias: se irá a vivir a París, alternará con

la alta sociedad y se avergonzará del cirujano de provincia que lo engendró. En este instante tal vez Pedrillo se acuerde de su mujer y Achille-Cléophas de su otro hijo: tendrán necesidad de su amor. Pero, justamente, será demasiado tarde: Marguerite y Gustave ya habrán muerto a consecuencias de este amor.

En *La peste à Florence* hemos mostrado, ya, que el asesinato de François es una autopunición. Pero este aspecto muy real del acto de Garcia —rebelión que se castiga a sí misma— oculta una intención más páfida: el menor asesina al mayor para forzarle la mano a Cosme, obligando a este Juez inexorable a ejecutar por sí mismo la Sentencia que ha pronunciado. ¡Eras Magistrado! le dice Gustave. Perfecto: ahora debes ser verdugo. Así el Padre de familia degüella a su propio hijo. Al hacer esto, el pobre hombre cae en la trampa que le tiende Gustave: aniquila su Casa con un golpe de espada. Si François hubiera muerto de peste, el Progenitor habría conservado un heredero: por lamentable que fuera, Garcia habría retomado la antorcha. Pero, con este asesinato por suicidio, obliga a su padre a descubrir su propia falta y la ineluctable necesidad del castigo que ésta lleva consigo: al hacerlo segundón, Cosme lo ha hecho monstruo por frustración, malvado y desesperadamente envidioso, por lo tanto lo ha engendrado expresamente para que realizara su esencia mediante el fratricidio: traer al mundo a Garcia era decidir la muerte de François; y cuando el menor, con el peor de los crímenes, se convierte finalmente en el monstruo que querían que fuera, ya no le queda al pater familias, estúpido o imprevisor, nada más que terminar su obra suprimiendo a su propio hijo. ¡Qué castigo para este viejo terrible! Se quedará solo, meditando sobre su muerte próxima o, dicho de otro modo, sobre la extinción de su raza, que él preparó con sus propias manos.

Una curiosa página del último *San Antonio* nos prueba que el sueño del suicidio, nacido de un orgullo negativo, es una rebelión radical pero imaginaria de Gustave contra Achille-Cléophas. Antonio, junto al precipicio, tiene tentaciones de arrojar-se:

“Un solo movimiento basta, uno solo.

Entonces apareció una Vieja:

—Adelante... ¿Qué te retiene?

Antonio, balbuceando:

—Tengo miedo de cometer un pecado...

La Vieja: —Piensa un poco: es hacer algo que nos iguala a Dios. ¡El te ha creado y tú destruirás su obra, tú por tu

coraje, libremente! El goce de Eróstrato no fue superior. Y además tu cuerpo se ha burlado bastante de tu alma como para que te vengues finalmente...".

La ingenuidad de este argumento revela su antigüedad. Nadie puede pensar —ni siquiera Flaubert adulto— que, en caso de que la Creación entera fuera pulverizada, el destructor del mundo habría de igualar en potencia a quien lo creó en orden; en tal caso habría que admitir que una patada que rompe un reloj equipara con el relojero al borracho que la dio. Y aquí no se trata ni siquiera de esto, si no de la desaparición de una criatura finita y, por otra parte, mortal: ¿cómo podría cambiar en algo a la Creación? El universo se perpetuará, igualmente pleno, sin verse afectado. En cambio, esta tentación por intermedio del orgullo adquiere una profundidad fascinante si nos remontamos a su verdadero origen y comprendemos que pone en presencia, no al Creador infinito y la criatura ínfima, sino a dos seres finitos de los cuales uno ha producido al otro: Achi-, lle-Cléophas y Gustave. Sobre todo lo que es sobre la Ciencia, sobre el Dinero, sobre sus Hijos y sobre la Herencia, la potencia del Progenitor es indiscutida. En lo que se refiere a morir por la propia mano, el hijo menor está convencido de que esto equivale a hacer efectiva la sentencia de expulsión dada por el cirujano-jefe. No importa: sobre lo que no es, el refulgente Señor del Ser está desprovisto de toda autoridad. Los dos hombres, el viejo, muy vivo, y el joven, muerto potencialmente, encuentran por fin, en la cabeza de Gustave, una especie de reciprocidad: "Me habrás hecho, pero yo puedo deshacerme y, al mismo tiempo, desorganizar a la Familia, tu obra maestra; el No-Ser vale tanto como el Ser y yo valgo como tú. Resultado: cero".

Por supuesto, siempre la Nada: este Orgullo es tan vacío cuando se vincula al suicidio como en los momentos en que intenta apoyarse sobre la cualidad Flaubert. Sin embargo, el trabajo interior es positivo: éste es el reino de las sombras, su reino, en el cual su padre carece de poder. Por supuesto, nada se decidirá nunca: basta con que la decisión se pueda tomar. Si la muerte voluntaria llega a ser la posibilidad íntima del hijo menor, el libre sentido que éste puede dar a su vida, que le da incluso desde ahora y haga lo que hiciere más adelante, la esencia de Gustave, tal como la forjó el padre, permanece entre paréntesis, flota entre el ser y la nada, entre la vida y la muerte. ¿Un monstruo? Sí y no. "Si quiero. Mientras lo quiera. En una palabra, lo soy por un consentimiento provisional y que

siempre puedo revocar". El acto soberano del Progenitor, para asegurar su eficacia, necesita la aprobación del hijo. Mientras éste la concede a ratos perdidos y con todas las reservas, el estatuto impuesto no es nada más que una proposición. Por el momento, el niño no deja conocer sus intenciones definitivas; le han definido su reglamento y responde: veremos. Por lo pronto, mediante el rodeo del posible suicidio, recibe su existencia de sí mismo: no tiene el medio, es cierto, de cambiar en ella un tilde: será tal como el Padre la hizo o no será. Pero ya es mucho que se la pueda rechazar en bloque. De este modo, muriendo su vida, viviendo su muerte, el niño se recupera. Mediante este primer movimiento se constituye negativamente como su propia causa: la lucha del padre y del hijo se sitúa en el nivel supremo de la Creación *ex nihilo* y de la aniquilación del ser. Si se mira mejor, este orgullo es opción: Gustave reconoce que su padre es insuperable y, al mismo tiempo, le abandona la Ciencia, el Poder y hasta la Virtud; habrá de igualarlo trasladándose a un terreno totalmente desconocido, el del No-Saber, de la Impotencia, de la Pasión desgarradora y culpable; en una palabra, el Padre es un Ser que ve al Ser desde el punto de vista del ser: todo está lleno. Gustave decide considerar este mismo Ser desde su propio punto de vista, que es el de la Nada; con este cambio de perspectiva se instala fuera de lo Real, partícula infinita suspendida en la nada. Gustave —por lo menos entre los trece y los veinticuatro años— no ha dejado de meditar sobre el suicidio. No porque haya visto en él un acto concreto, urgente, que se le habría propuesto y cuya ejecución hubiera aplazado de día en día, sino que más bien reconoció en él su libertad-para-morir, su posibilidad última y fundamental, tanto como su vida, el medio para convertirse, por el aniquilamiento decidido, en el hijo de sus obras. Esto quiere decir, en definitiva, que no cesa de soñar con la rebelión. Pero sabe muy bien, al mismo tiempo, que nunca pasará al acto y que su rebelión es sólo una posibilidad imaginaria. En realidad, escribe por todas partes: quiero matarme, y nunca deja de añadir: no me mataré. Si se leen bien las obras de juventud, uno suele encontrar la idea de que el suicidio es imposible. Sin duda, no en general, sino para el héroe particular que encarna a Gustave en cada una de ellas. Veamos a Almaroës:

"... Se aburría en este mundo con ese aburrimiento que carcome como un cáncer... y que termina en el hombre con el suicidio. En cambio... ¿el suicidio...? ¿El? ... Cuántas veces

contempló largo rato el cañón de una pistola y luego la tiró lejos con rabia, incapaz de utilizarla, pues estaba condenado a vivir”.

Lo que retiene a Djalioh es el instinto —y la ignorancia: “Oh, si hubiera sabido como nosotros, los hombres, cómo la vida, cuando obsesiona, se va y parte veloz con el gatillo de una pistola... pero ¡no! La desdicha está en el orden de la naturaleza, que nos ha dado el sentimiento de la existencia para hacerla durar más tiempo”. En Mazza el instinto de vivir se vuelve falaz, le inspira esperanzas irrazonables que la apartan del suicidio:

(Ernest acaba de irse a Francia) “Oyó entonces una voz que la llamaba desde el fondo del abismo y, con la cabeza inclinada sobre el precipicio, calculó cuántos minutos y segundos harían falta para jadear y morir... sin embargo no sé qué ruín sentimiento de la existencia le dijo que viviera, que todavía había sobre la tierra felicidad y amor, que sólo debía esperar y confiar en que volvería a ver a Ernest”. De todos modos habrá de matarse, pero mucho más tarde, criminal y —finalmente— desesperada.

El héroe de Novembre “piensa un instante que tal vez habría que terminar: nadie lo vería, ningún socorro posible, en tres minutos estaría muerto; pero, en seguida, por una antítesis usual en esos momentos, la existencia le sonrió, su vida de París le pareció atrayente y llena de porvenir. Sin embargo, las voces del abismo lo llamaban, las olas se abrían como una fosa, dispuestas a cerrarse de nuevo sobre él... tuvo miedo, volvió a casa y durante toda la noche oyó silbar el viento en medio del terror...”.

Estos pasajes comentan evidentemente la misma experiencia, sin duda reiterada: Gustave juega con una pistola o se inclina sobre un río, sobre el mar. Un tiro o ahogarse. El ahogo, suicidio femenino, tiene sus preferencias: Marguerite se arroja al Sena, Mazza y el héroe de Novembre quieren sumergirse en el océano: el agua fascina, el suicidio es apenas un acto, es un vértigo; recíprocamente, el vértigo es un comienzo de suicidio: “las voces del abismo lo llamaban, las olas se abrían como una fosa, tuvo miedo”. Todo ocurre como si el jovencito sufriera su impulso como una fascinación por el exterior: no hay que hacer más que un gesto, dice San Antonio; y el adolescente, en Novembre: no hay que sufrir más que tres minutos. Es decir que elige la rebelión en su forma menos activa: la convierte en un consentimiento, casi un desvanecimiento. Aun así, sin

embargo, no es capaz de resolverse. ¿Qué lo retiene cada vez? El "sentimiento de la existencia"; estas tres palabras, que encontramos en *Quidquid volueris* y en *Passion et vertu*, corresponden a las de *Rêve d'Enfer*: "Condenado a vivir" y a la "antítesis" de *Novembre*. Todo nos remite, en definitiva, al apetito de vivir que Gustave, a pesar de todo, cree descubrir en sí. ¿Es un verdadero apetito? No: para eso hubiera debido tener otra madre, otra protohistoria. Ya lo he dicho: para amar la vida, para esperar con confianza, con esperanza, a cada instante, el instante siguiente, es menester haber podido interiorizar el amor del Otro como una afirmación fundamental de uno mismo: el pequeño desterrado se aferra a la existencia con toda la fuerza de sus pasiones negativas, con el orgullo de los Flaubert, esa ambición taciturna y celosa que el padre le ha transferido: aniquilarse equivaldría a retirarse de la plenitud Flaubert y dejar que se reforme, siempre igualmente densa, sin él; y eso es justamente lo que le resulta imposible: él quiere participar, aunque sea frustrado, en los triunfos familiares; no permitirá que Achille los goce sin él; en el momento de ceder al vértigo, cuando siente que va a aflojar, prefiere acunarse con esperanzas que sabe engañosas; también él puede triunfar, ser el orgullo del pater familias. Eso basta para hacerlo alejar del riesgo, para que guarde la pistola, para que vuelva a recobrar sus penurias pormenorizadas dentro de esta familia que no puede ni soportar ni abandonar.

Y, además, la muerte voluntaria no arregla nada: lejos de arrebatarse la víctima a sus verdugos, la entrega enteramente a ellos. Lo hemos visto: el cadáver representa una supervivencia *post mortem* de la persona que proviene, por supuesto, de la promiscuidad de muertos y de vivos, disecados los unos y disecantes los otros, tal como ha sido vivida por Gustave en el hospital general, pero sobre todo de la constitución pasiva del niño, ya que su ser es un ser-otro que él se limita a interiorizar dócilmente. En esta perspectiva, la interiorización incluso apasionada aparece como una pequeña fiebre inútil y la plenitud del ser se alcanzará al fin cuando, desvanecida esta, el ser-otro quedará solo en su perfecta pasividad como ser-para-los-otros, cuando Marguerite, después de su suicidio, sea disecada, cuando la encantadora Adèle, "la de los pechos de alabastro", exhumada en el "Père-Lachaise", apestará en tal forma que uno de los sepultureros se descompondrá, cuando Emma, después de la rebelión que "pone fin a sus días", se sobrevivirá extrañamente en un cuerpo que se pudre, en memorias que descon-

ponen y recomponen su vida, cada una a su manera, en muebles que se abren y libran de repente sus secretos más íntimos. Gustave, si se salta la tapa de los sesos, será desnudado en todos los sentidos de la palabra: la mirada quirúrgica del médico filósofo disechará su alma. Obsceno y sin defensas, el niño descubrirá sus secretos: este objeto pasivo va a soportar el desprecio de los otros, ya no habrá ninguna manera de contrariar los juicios que de él se hagan. Una infinita libertad de deducir dejada por el difunto Gustave a todos los que lo han torturado y, por lo pronto, a los imbéciles; éste es el resultado imprevisto del suicidio que él cometería contra aquel a quien ama sin esperanzas. Morir de enfermedad, vaya y pase: la gente saluda y después se olvida. Pero el suicidio provoca el escándalo. Exito muy ambiguo: en cierto sentido, es esto lo que desea el hijo menor: quiere que su padre sea castigado; pero, por otra parte, a Gustave le inspira horror el escándalo —lo veremos muy bien en 1857— y especialmente éste, esta incongruencia definitiva que pone para siempre a su autor en manos de los hombres. El no podría soportar convertirse en un esqueleto de monstruo en la memoria de su hermano mayor, el doctor Achille Flaubert. Nada muestra mejor el "impacto" de la familia sobre este niño desdichado: matarse, para él, es dotarse de una vida póstuma que sigue siendo de familia; el destino de Gustave no se termina con su último suspiro, sino con el del último de los Flaubert; si se arroja al Sena habrá de ser un día, para alguien que aún no ha nacido, el tío idiota y desconocido que se mató de puro tonto, mancha única y leve sobre el honor del nombre.

Por otra parte, la muerte voluntaria es imposible para este hijo sometido, ya que está prohibida. Achille-Cléophas trajo al mundo un segundón, un maldito, es cierto; su rechazo inflexible lo condenó a morir. Pero de muerte lenta. El niño no puede ignorar los cuidados casi exagerados que lo rodean y cuyo propósito evidente es prolongar su vida el mayor tiempo posible. Volvemos a encontrar la contradicción del comienzo: el suicidio es atrayente porque retoma por su cuenta la condenación del Otro y afirma destruyendo; pero también es desobediencia y Gustave, víctima pasiva de un padre abusivo, está hecho de tal modo que no puede desobedecer. Sueña con realizar la autonomía de su espontaneidad mediante un acto soberano. Pero la posibilidad de actuar le es negada si no es en tanto que otro. Además, precisamente por ser rebelión y desobediencia, el suicidio de Gustave sólo podría infligir a su Amo un castigo pura-

mente externo. El escándalo, sí. Pero... ¿el remordimiento? Al afirmarse con su destrucción voluntaria, Gustave descarga a su padre de toda responsabilidad: se convierte en sí mismo cometiendo contra su Señor el acto que éste había prohibido soberanamente. En cambio, el castigo del padre adorable sería terrible si Gustave muriera mal y demasiado pronto por sumisión: sería la voluntad paterna, en él, que desenmascararía de golpe sus contradicciones y su absurda crueldad.

Esta sería la muerte por el pensamiento. Es decir, la obediencia llevada hasta la huelga del celo: la conducta de resentimiento. Un sistema de imperativos-vampiros, alimentado de su vida subjetiva, lo aliena a la praxis de otro, que lo condena y pretende afectarlo de un ser-relativo: la única salida para la ipseidad es vampirizar al propio ocupante. Conviene detenerse un poco en esta forma parasitaria de la praxis, pues define la actitud fundamental de Flaubert, la que debió adoptar después de la Caída y que conservará hasta el fin de su vida.

A partir de su protohistoria, Gustave está constituido como un fluir de síntesis pasivas. De todos modos, tiene que existir-las, es decir, sostenerlas para que lo sean, superándolas hacia él. Pero el sí mismo sigue siendo formal, ya que, por carencia de una afirmación primera, su constitución le quita las posibilidades prácticas de emprender y de llevar a cabo. Sobre esta inercia interiorizada se injertó, hacia sus siete años, una voluntad extraña que lo obliga a actos cumplidos de mala gana y que él no reconoce como suyos: hay que aprender a leer, a escribir, a razonar; más profundamente, hay que coincidir con el intolerable destino que le han preparado: no basta ser segundón, sino que este ser-relativo debe ser el objeto de su empresa permanente, debe hacerse lo que es, constituirse él mismo tal como lo han hecho asumirse, en la sumisión y la culpabilidad, sus incapacidades de niño retrasado. Lo cierto es que la sumisión lo quiebra: acentúa su desvalimiento al proclamar que la acepta, cuando en realidad la siente inaceptable. Y aquí lo tenemos provisto de un alter ego, puesto que la actividad, en él, viene del Otro. El Ego, por el contrario, le es negado: sólo podría nacer de la rebelión —que le es imposible. Pero, ¿por qué la ipseidad no podría alojarse, secretamente, como un gusano que carcome, en el alter ego que lo rige? Basta con aceptar la alienación y dejar, por una sumisión perfecta e insincera, que la empresa del otro se despliegue hacia los objetivos prescritos falsificando, por lo bajo, su significación. Es la táctica del vuelo a vela: uno se deja arrastrar por las

corrientes que llevan adonde uno quiere ir, siempre que se sepa a veces pasarse de una a otra; finalmente, uno no ha hecho nada y la cosa está hecha. El verdadero Gustave, el niño sin Yo, sólo es él mismo en secreto por la adulteración de los fines que se le imponen. Su particularización es, por lo tanto, secundaria por esencia. No hay proyecto real y primario, en Gustave, fuera del proyecto familiar al cual está alienado: todo lo que habrá de especificarlo (incluso la empresa de escribir, que lo va a absorber por entero y la irrealización, de la que hablaremos pronto) es posterior a la intención Flaubert (acumulación, ascenso) que es la socialización de la intención paterna y a la actividad-otra, que esta intención primitiva le presta y le impone a la vez, con los resultados desastrosos que conocemos. Mediante la sumisión, el jovencito pretende reconocerse en esta intención y especificarse por los resultados: de hecho no se objetiva y no se reconoce nada más que en la medida en que, según él, la familia y el pater familias serán obligados a asumir las consecuencias como la exacta y pura expresión de su voluntad soberana (lo cual descarga al niño de toda responsabilidad) sin llegar a poder reconocer en ello el sentido original de su empresa ni los objetivos perseguidos, o sea, en la medida en que la colectividad Flaubert ve su imagen en ese dócil espejo, se ve forzada a asumirla y no se reconoce en ella. Ni qué decir que la falsificación de los fines como reacción secundaria no es cualquiera: por el contrario, está estrechamente condicionada por los fines primarios o, más bien, por lo que el muchacho se imagina que son. La maldición del padre, cree, lo condena a muerte; al mismo tiempo, el suicidio le está vedado; el exceso de cuidados lo fuerza a la longevidad: la familia, en cualquier estado de causa, quiere perpetuarse. Pues bien: él se hará segundón, dócilmente, se hundirá en su desamparo, acentuará la sumisión y, al hacerlo, realizará en su contradicción la intención paterna, muriendo prematuramente de dolor. El padre, en Gustave, corre a la catástrofe, el Padre se va a descalificar por la realización sistemática de sus proyectos, revelando el absurdo de estos: en efecto, él que rehusa a su hijo la vida, imponiéndole la longevidad, es un loco. Gustave, tomándolo al pie de la letra, le mostrará su traspié y que la duración de una existencia es inversamente proporcional a la intensidad de los sufrimientos experimentados: si querías que viviera mucho tiempo, no debiste hacerme segundón. El fin de la actividad pasiva —y, por lo tanto, su particularidad— no es otra cosa que manifestar —por consecuencias irrecusables—

la injusticia del destino que le ha sido impuesta. ¿Para qué, si no es para desolar el corazón de su padre? Ese será el castigo. Aunque hay que discriminar: un sublevado encontraría otros medios, quemaría la casa, mataría al hijo mayor. Pero eso sería vengarse. Es doblemente imposible: estos dolores no tienen un vínculo riguroso con la desgracia del menor, suponen una escala, un sistema de equivalencias establecido desde afuera —ojo por ojo, diente por diente, etc.—; por otra parte, para poder soñar en infligirlos al padre haría falta un odio descubierto un verdadero proyecto de vendetta. Pero el niño no odia realmente a su verdugo; por el contrario, su resentimiento es un efecto del amor. Lo que éste anhela apasionadamente es que el Padre sea castigado por los resultados de su empresa y sólo por ellos, como si sus órdenes, inflexiblemente ejecutadas, implicaran la muerte inmediata de Gustave. Pero, ¿cómo?, se dirá. Inmediata o diferida, ¿esa muerte no estaba decidida? Achille-Cléophas, ¿no había pronunciado sentencia? Y, en tales condiciones, ¿puede afligirse mucho, arrepentirse siquiera, de una muerte prematura? Los jueces han decidido enviar a un culpable a la guillotina; éste, aterrorizado, muere de miedo: el corazón le falla antes de la ejecución. ¿Habrán de inventar una enfermedad para el caso? Y, justamente, este es el secreto del resentimiento concebido como actividad pasiva: una esperanza secreta en el fondo de la desesperación. Gustave sigue esperando que su muerte inmediata habrá de abrir los ojos del médico filósofo. ¿Si éste, de repente, al ver en este deceso el resultado riguroso de su voluntad, se diera cuenta de que amaba a su hijo menor? La punición del pater familias supone, en efecto, el amor resucitado. ¿Qué tiene que hacer Gustave, pues, mientras lo manipulean? Nada. Casi nada: bastará con reforzar los dolores, con sufrir demasiado y dejarse minar por la condición de hijo menor, apurada "hasta las heces". Nada de rencor, sobre todo: ni visible ni nombrado; una sensibilidad demasiado exquisita se agota tratando de hacer lo que se le ordena, y muere en consecuencia. En esta forma de resentimiento la pasividad y la irresponsabilidad disimulan un acta de acusación radical que no tiene el aspecto de un acta de acusación, sino el de un objeto acusador: el cadáver de Flaubert, muerto por su padre sin intermediario, acusará a éste como una aldea incendiada acusa con sus ruinas al regimiento que la destruyó. Al mismo tiempo, la muerte lo volverá otro a los ojos de Achille-Cléophas: lo valorizará al revelar la fuerza infinita de sus pasiones y, al hacerlo, resucitará el amor o lo suscitará al revelar que había sido el más digno de inspirarlo.

"Muero por el pensamiento, estoy muerto, la imposibilidad de vivir, vivida, arruina mi vida antes de lo que tú habías decidido, por esta única razón que tú no habías previsto: la riqueza exquisita de mi sensibilidad, es decir, un poder de sufrimiento acrecentado por la pasividad con que tú me marcaste". La actividad pasiva, al comienzo, será eso: la exageración (en la soledad) en la expresión del dolor —o incluso cien veces la caída original, uno se tira al suelo, tiene estertores, quiere morirse— el recurso a los desfallecimientos captados intencionalmente como falsas muertes o como repeticiones generales de una muerte inminente, también el envejecimiento —ese tema polivalente— cuyo sentido es aquí: "Envejezco todo el tiempo, y eso es morir cada día; cada una de mis muertes anticipadas —que tú me impones— tiene el doble resultado de minar mi salud y de disminuir, dilapidándola, mi capacidad de sentir. Tú querías, a la vez, que yo no pudiera vivir y —para afirmar ante el mundo la fuerza de tu esperma— que muriera octogenario. Ya ves: obedezco; me gasto mucho antes que lo que tú preveías pero ese gasto es justamente la senescencia: moriré octogenario a los veinte años".

El resentimiento, como actividad pasiva, es lo único que puede enlazar sintéticamente, en la unidad de una totalidad comprensiva, el envejecimiento y la muerte por el pensamiento, la experiencia y el destino: nada es visible, salvo los sufrimientos de un amor real que actualizarán tal vez un amor virtual: el amor por todas partes. En realidad, el niño trata de disimularse que el amor paterno ya no es anhelado por él mismo: debe ser la revancha de un muerto joven y el castigo de un padre. Este negativo secreto queda bien cubierto con el positivo, que le impide formarse, plantearse para sí. Un niño ama, sufre por no ser amado, se conforma dócilmente a las prescripciones familiares: Gustave sólo ve esto, no ha de prestar atención nada más que a esta praxis cautiva y, reflexivamente, al Alter Ego, unidad trascendente de todas sus sumisiones: sólo con esta condición un Ego clandestino, no visto, no tomado, no comprendido, se compone como un defecto del Otro, como la unidad pasada en silencio de los trabajos del resentimiento: se constituye bajo la mirada reflexiva para no ser visto, está en el horizonte de esta negatividad roedora que, sin llegar nunca a plantearse para sí, vampiriza al Alter Ego tomándole su eficacia práctica para birlarle mejor sus fines. Todo es claro: destinado a la pasividad, alienado al orgullo, la ambición Flaubert condena sus insuficiencias, la subjetividad vivida en la

espontaneidad rechaza el ser-relativo que le imponen; la sumisión es fingida, pues es imposible, pero la inercia adquirida le prohíbe la rebelión: no tiene los medios para oponerse, para desafiar, para manifestar lo negativo. En este sentido el rechazo, en él, no está proclamado, la negatividad no es nunca ruptura franca ni superación visible. Se oculta en la masa y la trabaja en profundidad. Gustave, como persona, sólo puede ser, por supuesto, la negación de su ser recibido pero ésta —inferioridad negada, vasallaje negado, relatividad negada— es tan sólo el gobierno secreto de su pasividad. Me gustaría llamar a su Ego la mancha ciega de su mirada reflexiva.

Estas observaciones echan una nueva luz sobre el fatalismo precoz de Gustave: es la creencia que fundamenta la ideología del resentimiento; esto quiere decir que todos los pensamientos particulares se formarán por superación espontánea de algunos esquemas —contenidos y mantenidos en la superación que los particulariza— en los que cada uno ("lo peor es siempre seguro", "el mundo es el infierno", "ἀναγκη, divinidad sombría y misteriosa... ríe ferozmente al ver a la filosofía y a los hombres que se retuercen en sus sofismas para negar su existencia, mientras que ella los aprieta a todos con su mano de hierro")⁴⁵ no es en sí mismo nada más que la expresión de este fatalismo fundamental. Esto ya lo sabemos. Pero, en el punto en que estamos, hemos dado por establecido que Gustave, como él mismo repetía, estaba afectado (o infectado, como se prefiera) por la creencia primera, que era una visión del mundo inducida, impuesta por su experiencia, una lectura —singular, sin duda, pero adecuada— de una realidad vivida casi intolerable.

A lo sumo habíamos previsto que una intención teológica estructuraba esta fe, en el nivel de la extrapolación (el niño mártir que tiene necesidad, para disminuir su vergüenza, de pensar: "No estoy hecho para la vida, pero todo el mundo es como yo").

Ahora bien, reexaminando los datos originales, es decir, las estructuras de la familia Flaubert, nos vemos obligados a constatar que el fatalismo de Gustave no puede surgir mecánicamente de ellas: la desgracia, hacia los siete años, ha sido sin duda un verdadero traumatismo; a esa edad se formó en él esa "rajadura"⁴⁶ que, de todos modos, lo destinaba al destierro, a

⁴⁵ La primera fórmula se encuentra en una carta a Ernest; la segunda en *Un voyage en enfer*; la tercera en *Un parfum à sentir*.

⁴⁶ La expresión es de Baudelaire, que la aplica a su propio mal —muy distinto del que carcome a Gustave— pero, en líneas generales, puede servir también aquí.

las "melancolías letárgicas". De todos modos, por penosa que haya sido, esta situación no podía, por sí sola, decidir en lo que se refiere a la posibilidad o la imposibilidad de ser vivida. Cuando Gustave, en el momento de la Caída, descubre deslumbrado "un presentimiento completo de la vida", es decir, cuando hace su primera profecía, no es concebible que haya hipotecado de tal modo, hasta el extremo, su porvenir, si su convicción no ha sido un partido tomado, es decir, si no ha encerrado un juramento. El niño se compromete; como un amante que dice "siempre te amaré", reemplazando la imposible certeza por un vano esfuerzo por instituir el futuro, Gustave se jura que lo peor siempre será lo seguro, lo cual implica una aceleración constante de su vida (o senescencia precoz) ligada al acrecentamiento constante de sus desgracias (si lo peor es siempre lo seguro, lo que vivirá mañana habrá de ser más insoportable que lo que estoy viviendo ahora). En todo caso, este juramento no puede ser explícito y "redondo" como los que se hacen sobre la Biblia: eso sería rebelión y comienzo de praxis: también es muy ambiguo el juramento que compromete al amante: se presenta a la vez como un acto que influye misteriosamente sobre el futuro abriendo un ciclo; (desde este punto de vista, se plantea para sí: "Júrame que me amas, que siempre me amarás") y como la simple constatación de una irreversibilidad, de una institucionalización soportada de la temporalidad. Hablé de esto en otra parte, situando entonces a esos objetos de la reflexión juramentada en la categoría de los probables. Para Gustave el juramento es aún menos visible, por la razón de que no puede mostrarse sin destruirse; el muchacho despechado, infeliz, no puede, evidentemente, decirse: "Ya que mi padre me rechazó tengo la intención de vivir todo del peor modo posible, de llevar, en cada caso particular, mi sufrimiento al extremo y de utilizar mi pasado para volver aun más intolerable mi presente, ya sea que mis nervios, exasperados por los antiguos dolores, no puedan soportar los nuevos, ya sea, peor aún, que están gastados, envejecidos y no reaccionen más". Al decir que esto será así gracias a mi constante aplicación se confiesa que, sin esta, no podría ser. Ocurre que la situación del niño, —tal como él se la representa— es difícil y desagradable indiscutiblemente: la Caída que lo ha traumatizado ha sido provocada por el Otro; la primera hipoteca sobre el porvenir ha surgido de la impaciencia irritada de un padre ("¡Nunca harás nada!") y otras tonterías muy clásicas: las cóleras de Achille-Gléophas eran célebres y todos sus estudiantes tenían que aguantarlas) o de su inquietud demasiado proclamada. Frente

a ellas, el niño siente que no puede hacer nada: su pasividad le prohíbe todo enfrentamiento. Queda entonces, a través de la sumisión, esa creencia que todo solicita y a la cual se adhiere con una invisible toma de partido: seré el idiota que quieres que sea, me las arreglaré para llevar el fracaso, en todo caso, al extremo y para sufrir en consecuencia más que cualquier otro para mi lugar. La maldición de Adán es asumida por Adán que la toma a cuenta propia: Adán se maldice por lo bajo y se asigna un destino de pesares para transformar la condenación del Todopoderoso en sentencia inexorable y fatal. Gustave, humillado, profundamente herido por su caída en desgracia, prefiere, al maldecirse en nombre de Achille-Cléophas, vivirla como una maldición paterna: es remitir la culpabilidad original a su Progenitor. Eso será tanto más fácil cuanto las certezas están prohibidas: él sólo cree; ahora bien, toda creencia implica una intención teleológica. Solicitada, nunca impuesta, cada una es el resultado de una autosugestión, conducta que habremos de describir un poco más tarde. De este modo, el pesimismo de Gustave es una opción de su actividad pasiva: como vive en el malestar y no puede salir de él, se compromete tácitamente a elegir siempre la política de lo peor para hacer que su Progenitor sea, a cada instante, un poco más culpable, para volverse víctima siempre más inocente. El mundo pertenece a Satán, de acuerdo; pero Satán es él mismo, es ese juramento furioso del orgullo y del resentimiento, ya que no puede ser el primero, de hacerse el último, de todo, de dejarse caer en lo más bajo con el pretexto de someterse a un Señor negro que no existe. Para comprender mejor la marcha del "pensamiento del resentimiento", veamos cómo procede Gustave cuando escribe *Un parfum à sentir*, su primer cuento lírico, busquemos las intenciones confesadas por el narrador y, entre líneas, las que calla pero que están implicadas necesariamente por el relato. El joven autor comienza, efectivamente, por exponernos su propósito: *Un parfum* está dirigido expresamente contra los "filántropos"; entendámanos: contra las personas de bien, los optimistas que aún creen que es posible mejorar la suerte del género humano. En definitiva, reformistas, partidarios de una prudente evolución. Pues bien, el autor les va a contar una historia que habrá de probarles la vanidad de sus esperanzas: no se podrá salvar al hombre mediante acomodos y poquito a poco: sería necesario una imposible revolución para arrancarlo de golpe y para siempre de las garras del Diablo. Y se propone, nos dice, "poner frente a frente y en contacto a la saltimbanqui fea, desprecia-

da, desdentada, golpeada por su marido, y a la otra saltimbanqui bonita, coronada de flores, de perfumes y de amor (y) hacerla desgarrarse de celos hasta el desenlace, que debe ser extravagante y amargo". Aquí tenemos a los bien-pensantes puestos frente a la verdad que se disimula: el hombre es infeliz y malvado; no se lo puede cambiar: "¿Qué remedios pueden presentar a los males que les mostré? No los hay, ¿verdad? Y si encontrarán la palabra, dirían "ἀνάγκη".

Al parecer, el tema es claro: contra esos optimistas de quienes se nos dice que son "sabios", la opción del resentimiento es que todo es irreparable. Pero en seguida notamos que Gustave nos presenta inexactamente el tema que quiere tratar. ¿Dos rivales? ¿Dos mujeres desgarradas por los celos — por lo tanto, de un cierto modo, iguales, unidas por una reciprocidad antagónica, por el mal que cada una hace a la otra? No hay nada de eso en el cuerpo del relato; dos mujeres, sí; dos rivales no. Sólo Marguerite está desgarrada: le birlan a su marido ante sus propios ojos. Pero Isabellada, invulnerable plenitud, encarnación de la Belleza, ¿cómo podría sufrir? Pedrillo está a sus pies sin que ella necesite siquiera levantar un dedo; por otra parte, es demasiado ambiciosa para amar a este saltimbanqui y sabemos que lo dejará sin más vueltas para venderse a un gran señor. ¿Se engañó el adolescente sobre el sentido de su jaula, o bien cambió de idea en el trayecto? Una y otra conjetura son insostenibles dado que, en la misma frase, Gustave las hace rivales y deja ver que la bonita saltimbanqui "coronada de amor", no es nada más que un instrumento espléndido y glacial de suplicio para la otra, el adefesio "despreciado y golpeado"; en una palabra, cuando pretende afligirlas con un mismo sufrimiento, ya concibió las dos criaturas y a la relación unívoca que las une. En realidad tenemos aquí un excelente ejemplo de la insinceridad que caracteriza al pensamiento de resentimiento. Si la desdicha de los hombres es el objeto de una planificación rigurosa, entonces todo el mundo tiene que sufrir, Isabellada tanto como Marguerite. Por otra parte, es por esto que, mejor informado, habrá de elegir muy pronto, este verdugo, una víctima de élite, Mazza, cuyo cuerpo soberbio habrá de ser la causa directa de sus desgracias. En el infierno, la belleza no puede salvar a nadie. Pero en la época de sus primeros cuentos, Gustave no tiene el medio de racionalizar su pesimismo: la universalización no es todavía más que de fachada y el verdadero sentido del cuento se disimula mal: al crear a Marguerite, Gustave pronuncia este "indecible" decreto: el Infierno es para mí solo. Indecible,

impensable, esta opción sólo puede ser parasitaria, lo cual implica que Gustave acomoda y falsea su discurso para ser vampirizado por ella. Sólo puede dar a la obra su sentido verdadero diciendo otra cosa.

Es lo que habremos de ver aun mejor al estudiar la continuación del relato. El tema principal nos fue presentado primeramente en su forma negra: la humanidad, desde la Caída, está perdida sin recurso. Pero ahora, de repente, el autor cambia de opinión o nos dice, mejor dicho, su intención de extraer del mismo tema una consecuencia positiva o "blanca": va a inocular a todos los personajes. Se trata de "que el lector se pregunte: ¿quién tiene la culpa?". Y se apresura a darnos la respuesta: "La culpa, sin duda, no la tiene ninguno de los personajes del drama.

"La culpa la tienen las circunstancias, los prejuicios, la sociedad, la naturaleza, que se ha convertido en mala madre...". La culpa es de la "ἀναγκη".

Se nos proponen aquí dos explicaciones opuestas: la primera, ya lo he señalado, podría ser la del doctor Flaubert; lo seguro es que cuestiona al determinismo mecanicista: circunstancias, prejuicios, sociedad, naturaleza; explicación en exterioridad. ¿Es válida para Gustave? Por supuesto que no: los prejuicios nada tienen que hacer aquí; a la Sociedad se la puede considerar responsable de la miseria de los saltimbanquis, pero, aunque esta miseria esté presente en cada página, no es ella y no es tampoco el desprecio que se tiene por los funámbulos lo que está en el origen del drama: éste nace del físico de Marguerite y, en cuanto a la repugnancia sexual que la pobre mujer excita en su marido, Gustave está convencido de que no se trata de un prejuicio: la prueba es el horror que le inspira la fealdad. Queda la Naturaleza. Pero, ¿cuál? ¿La del doctor Flaubert? En este caso, el físico de Marguerite es fortuito. Por lo tanto no habría que buscar un culpable, sino declarar que la idea misma de culpabilidad es un error. Pero no es la opinión de Flaubert la que incrimina a este agregado de átomos, la sociedad del mecanicismo, y que personaliza a la Naturaleza para reprocharle el "haberse hecho madrastra" al engendrar a Marguerite. Vemos la inflexión con que pasa del segundo párrafo —cuyo sentido debería ser: habría que desmistificar la noción cristiana de falta— al tercero, que sólo pretende ser el desarrollo del precedente, cuando en realidad lo contradice plenamente, ya que sustituye al mundo inhumano del mecanicismo un cosmos regido en interioridad por

un culpable antropomórfico, por una divinidad sombría y misteriosa que quiere expresamente el Mal y el Sufrimiento de los hombres. Todo ocurre como si escribiera de corrido: "Los hombres producen sus desgracias por encuentro, sus caracteres, sus pasiones, sus intereses se enfrentan al azar y el Mal es un desorden constante sin premeditación; el Mal proviene de un plan que se extiende sobre millones de años, una voluntad sombría y misteriosa arregló todo para que cada cual sea, para sí mismo y para los otros, el más exquisito de los verdugos".

Lo cual caracteriza de nuevo, según lo veo yo, al pensamiento de resentimiento: se empieza por exponer la tesis racionalista para asimilarla secretamente a su fantasma rencoroso; para ello basta con transformar, discretamente, al azar en *fatum*. Se notará que no se trata tanto de inocentar a los protagonistas como de encontrar un responsable en la cumbre de la jerarquía, alguien que haya cometido este crimen: el mundo. Pero si esta sombría divinidad es todopoderosa, si es ella que impone su ley, ¿de dónde viene que se la pueda reputar culpable? ¿En nombre de qué Bien los hombres, esclavos dóciles de esta voluntad soberana, pueden condenarla como mala voluntad? ¿Por qué quiere el sufrimiento de ellos? Pero es la Ley, y ellos sólo pueden adorarla. Todo está dado vuelta: el Mal es la sustancia, el Bien no es más que un accidente parasitario que se define por la conciencia de su perfecta vanidad.

Tenemos aquí, pues, al culpable más alto, la Fatalidad —o azar mecanicista transformado por el resentimiento en voluntad de lo peor. ¿Los personajes del relato quedan, en consecuencia, absueltos? El joven autor lo proclama. Pero miremos más de cerca. Isambart, sabemos, es un sádico. Describe "con calor" a la pobre Marguerite el amor de Pedrillo por Isabella, "sus abrazos en el lecho nupcial"... añade: "Ya lo sé, nunca me has hecho nada, tal vez seas mejor que otro, pero al fin de cuentas me desagradas y te deseo el mal. ¡Es un capricho!". Y he aquí que se retira, satisfecho de haber hecho el mal y "riéndose a carcajadas". En ese momento, notémoslo, "desde hacía dos años... todos vivían felices, tranquilos, sin preocupaciones, comiendo por las noches lo que habían estado comiendo todo el día. "Sólo Marguerite era desgraciada".⁴⁷ En una palabra, Isambart es malvado sin tener la excusa de la miseria. Y su maldad lo hace gozar: es lo contrario de un conde-

⁴⁷ Subrayado por mí.

nado, ya que hay condenados en el Infierno, pero también hay demonios que atormentan. Si el mundo es el reino de Satanás, hay "hombres de confianza", verdugos que nunca son víctimas. Isambart es uno de esos. Isabellada, consciente de su belleza, labra, sin sufrir por ello, la desgracia de Marguerite y, más tarde, la de Pedrillo. Y tendrá su recompensa: la hermosa diablesa se convertirá en "gran dama". Estos dos están con el diablo: no lo dudemos. Del otro lado, están los hombres: una pareja de condenados. La mujer es fea. Pero el marido —encarnación de Achille-Cléophas— no es bueno. Oigamos a sus hijos: "Siempre es así... Sólo abre la boca para decirnos cosas duras y que lastiman el alma. ¡Oh, es muy cruel! ¡Nuestra pobre madre, por lo menos, nos tenía cariño...! ¡Cómo le pegaba —dice Auguste— porque decía que era fea. ¡Pobre mujer!".

Tenemos aquí a un hombre malo: les pega a sus hijos, encuentra palabras "que lastiman el alma", le pega a su mujer y la insulta. Hará cosas peores: tomará una querida, obligará a Marguerite a vivir bajo el mismo toldo y, como ella no puede aguantarlo, la arrojará a la jaula de los leones: cuando Gustave la saca de allí, todavía está viva, aunque un poco comida por los animales. Sin embargo, este saltimbanqui en un lindo tipo, fuerte, que se cree amado. ¿De dónde le viene su maldad? Nos lo dicen: es la miseria. Una noche de invierno todo el mundo castañetea los dientes bajo el toldo, el funámbulo "rechaza violentamente a su hijo y el pobre niño fue llorando a acostarse. Pedrillo sufría tanto como él y unos movimientos convulsivos le hacían entrechocar los dientes: —¡Qué mal lo has tratado! —dijo Marguerite.

"—Es cierto.

Quedó sumido en una ensoñación profunda, como dormido en medio de pensamientos desgarradores".

¿En qué sueña? ¿En la desgracia del hombre, víctima y verdugo a la vez? Es posible. Y Gustave finge excusarlo. Pero se notará que Marguerite, en el mismo instante, sufre más que él por el frío, por la miseria: acaba de salir del hospital y ni siquiera está curada; además, ha sufrido la más atroz de las humillaciones y la conciencia de su fealdad no la abandona jamás; sin embargo, se preocupa por sus hijos y no tolera que sean maltratados por el padre. Por lo tanto, hay entre los contratiempos de Pedrillo y la violencia brutal de sus reacciones una desproporción cierta: ni la perfidia de Dupuytren, comentada con demasiada frecuencia, ni las preocupaciones o el

cansancio justifican del todo las cóleras insanas de Achille-Cléophas o su arte diabólico para encontrar las palabras que "lastiman el alma" de su hijo menor: glorioso, soberano, amado, el cirujano jefe es parcialmente responsable de su nerviosidad, de sus exasperaciones, de sus durezas; su maldad no es excusable en la medida en que no es el puro producto de su Destino. Como se ve, el *Fatum* tiene buenas espaldas: en el cirujano jefe hay una cierta autonomía de la mala voluntad.

De tal modo, cuando Gustave pretende disculpar a todos los personajes, se las arregla para condenarlos. A todos, menos a uno. Marguerite no es mala de nacimiento: "Sólo había pedido al cielo una vida de amor, un marido que la amara, que comprendiera todos sus sentimientos tiernos y que sintiera toda la poesía que encerraba aquel corazón de funámbula". A diferencia de los otros, el Mal no es su elección original. Gustave repetirá toda su vida: "Nací tan tierno y los hombres me volvieron malo". Sin duda ella se agriará, pero, ¿quién podría reprochárselo? El *Fatum* la eligió como víctima absoluta. Justamente porque es buena. O, si se prefiere, la constituyó buena con el propósito de hacerla sufrir al extremo y demostrar en esta Justine la Virtud Castigada, del mismo modo que en Isabellada, esa Juliette, el Vicio Recompensado. Buena, se dirá, pero fea: la presencia simultánea de estos dos rasgos en una misma persona, la sume en la desesperación. En Sade, por el contrario, Justine es bella, siempre deseable: también es el acto virtuoso que suscita directamente y sin intermediario su propio castigo. Pero, ¿es seguro que la mediación por la fealdad no oculta en Gustave un indecible pensamiento de resentimiento? Sin duda, cada vez que el joven autor toma la palabra en su propio nombre, es para presentarnos la desgracia física de Marguerite como una inerte determinación que la Naturaleza Madrastra o el *Fatum* le han infligido, un *a priori* que ella está obligada a interiorizar y a asumir en el curso de su calamitosa existencia. Pero, ¿cuándo habla en nombre de su personaje? Lo que Marguerite piensa de su propia fealdad ¿no es también el sentimiento de Gustave? Un sentimiento expresado tanto más claramente cuanto que el autor, declinando toda responsabilidad, nos lo presenta como una reacción subjetiva de su criatura. ¿Qué dice Marguerite cuando ve pasar "una mujer agraciada, de suave sonrisa, con ojos tiernos y lánguidos, con cabellos de azabache"? Pues bien, la envidia, la detesta y termina exclamando: "¿Qué le haría

falta para ser como yo? ¡Cabellos de otro color, ojos más pequeños, un talle no tan bien formado, y sería como Marguerite! Si su marido no la hubiera amado, la hubiera despreciado, le hubiera pegado, sería fea y despreciada como Marguerite". Hemos leído bien: si su marido no la hubiera amado, sería fea. Por supuesto, el pensamiento de Flaubert es más complejo: Marguerite reconoce objetivamente que la joven transeúnte tiene ojos más grandes, un cuerpo mejor hecho, hermosos cabellos; no es posible cambiar nada a estos caracteres físicos: las pantorrillas gordas, la cintura carnosa, los cabellos rojos serán siempre el patrimonio de la pobre saltimbanqui. Pero ¿la otra? Observaremos que Gustave apenas insiste en sus atractivos. Cabellos de azabache... bueno. Pero lo que Marguerite envidia es su gracia, la suavidad de su sonrisa, la tierna languidez de sus ojos, en una palabra, los comportamientos, la marcha, un movimiento de cabeza, expresiones que traducen la serena confianza de la mujer amada y llegan a veces a reemplazar a la belleza. Marguerite no tiene gracia, es torpe, su rostro expresa el miedo, el asco de sí, sus ojos están irritados y henchidos de lágrimas por la única razón de que no es amada. ¿Podría serlo? Sí: esto es lo que insinúa el resentimiento. (Sin abandonar, por supuesto, la forma negativa.) Es verdad que tenía graves defectos físicos. Pero Pedrillo podía y debía pasar por encima de estos detalles; hubiera tenido que amarla por "la poesía contenida en su corazón de saltimbanqui"; eso le hubiera dado la gracia y el encanto: ella habría absorbido este amor y lo habría devuelto a todos, al mismo Pedrillo, con la dulzura de su sonrisa y la languidez de sus miradas. Nos acercamos a Sade: Pedrillo da la fealdad a su mujer a fin de castigarla por tener un alma, por ser un perfume que se huele en vez de una hermosa flor que se ve; si le niega la gracia, es porque ella era digna de recibirla; si la desprecia y le pega, es porque ella lo quiere. Y también es el alma, es el poder infinito de sufrir lo que en ella detesta Isambart. Basta con traducir: al pobre Gustave se le pone como ejemplo un joven y brillante alumno que gana todos los premios. Y él contesta: "Si su padre no lo hubiera querido, si lo hubiera humillado incesantemente, sería tan estúpido y despreciado como Gustave". Por supuesto, él reconoce sus insuficiencias, su atolondramiento, sus dejadeces, y una cierta inercia: pero lo que en él era digno de amor, esa potencia poética que, desde la primera infancia, lo arrebatava a éxtasis indecibles, es justamente lo que ha desagradado a la precisión qui-

rúrgica de Achille-Cléophas. Este médico ama esas hermosas máquinas, las inteligencias científicas, del mismo modo que Pedrillo prefiere los cuerpos hermosos sin alma. "Mi padre me detestó en cuanto se dio cuenta de que yo tenía un alma; si lo hubiera querido, yo habría obtenido el primer premio". Este es el resentimiento: huidizo, incaptable, omnipresente. Gustave se ha iniciado con un no-ha-lugar general. Pero no bien ha declarado: nadie tiene la culpa, empieza una encuesta policial sobre la familia Flaubert, al término de la cual todos son culpables salvo el hijo menor. El Progenitor es tres veces criminal en esta historia: una primera vez bajo la forma soberana del Fatum, produjo a Gustave como ser-relativo, para su más gran desdicha. Una segunda vez, encarnado en Pedrillo y reducido a dimensiones humanas, se hace cómplice del Padre demiúrgico terminando el job con un trabajo de detalle que se ejecuta sobre el inocente Gustave: lo cierto es que la Obra del Creador era bastante grosera, y el menor de la familia, poco dotado para las ciencias exactas, pero poeta, tenía ciertas posibilidades, si lo hubieran amado, de salir del paso. Achille-Cléophas, ese padre empírico, se cambia en pobre hombre desdichado y malvado que detesta de cerca, minuto a minuto, esta víctima absoluta y le quita los pocos medios que, como Demiurgo, le había dejado. Una tercera vez, aunque episódicamente, este padre brutal y seco se muestra criminal: ya no contra Gustave-Marguerite sino contra el mismo Gustave encarnado en "los hijos" del funámbulo: en esta ocasión es el educador quien es culpable en él, ya sea por herir el alma de sus hijos con palabras corrosivas, ya sea por convertirse en un instructor-verdugo. Este es el "verdadero" tema de este relato: un arreglo de cuentas. El hijo menor acusa a su padre por haberlo hecho mal, quererlo mal, educarlo mal. Por otra parte, lo castiga, sin decirlo, allí donde ha pecado: su falta consistió en preferir al mayor y, mediante una "comparación" perpetua, haber marcado a su hijo menor con el ser de ser relativo, dicho de otro modo, con una inferioridad fundamental: el castigo le llegará a través de su misma preferencia: matará a Gustave, sin duda, pero Achille lo traicionará. El Fatum sólo existe al principio para una criatura: es Achille-Cléophas, transformando la vida en destino para Gustave solo; pero, mediante esta iniquidad, el padre se convierte en el Fatum para sí mismo: Pedrillo al amar a Isabellada, ha pronunciado sentencia para sí mismo y sufrirá como un perro: pronto le pasará lo mismo a Cosme. Este Médicis se ha vuelto Destino para sus dos hijos.

como vemos por la doble profecía de la quiromántica. Pero a la vez se convierte, a través de este Abel y este Caín, en el destino de su Casa, es decir, en su propio Destino. Un *parfum à sentir* y *La peste à Florence* predican la "Caída de la Casa Flaubert"; esta se producirá por culpa del menor que, atormentado por Papá-Fatalidad, se vengará convirtiéndose, mediante su abolición, en el *Fatum* de su propio padre: los Flaubert habrán de desaparecer y la Ambición paterna será vilipendiada. De acuerdo con los resultados, esta familia es una máquina con *feed back*. Vemos que el hombre de resentimiento aspira a vengarse del Otro a través del Mal mismo que el Otro le hizo. De todos modos es menester que esta aspiración se oculte: proclamada, sería una rebelión, es decir, una oposición; aquí no hay nada que oponer a una voluntad paterna, soberana, que se cumple y, por eso mismo, revela su verdad que consistía en correr hacia su pérdida realizándose: el resentimiento se quiere pasivo, docilidad, ausencia: Gustave no es, no es nada más que la inerte mediación entre el padre y él mismo. Achille-Cléophas será castigado más rigurosamente si su desgracia, en vez de nacer de una resistencia imprevista, proviene al contrario de la docilidad, de la flexibilidad del mundo y, en consecuencia, de la simple realización de su voluntad: de modo que el *Fatum* será interior a esta voluntad misma. Pero esta venganza sólo puede producirse si Gustave, sin estar en el secreto de lo que hace, lleva todo a lo peor, implacablemente. Encarnizarse sobre Marguerite es atormentar a Pedrillo o preparar de lejos sus tormentos. Venganza pasiva, ejercida en silencio; encarnizamiento rencoroso para empeorar lo que se le hizo sin la menor concesión: destino inventado por mala voluntad y rechazado permanente de ser consolado, tal es el resentimiento, páfida sumisión destructiva del hijo al padre, cuando el hijo sabe y no quiere saber que el padre no pide tanto.

Si esta es la intención fundamental de la nueva realización casi onírica del castigo tan deseado de un padre por la destrucción sistemática de un hijo —¿qué habremos de retener de lo que mostró el análisis regresivo? ¿Sigue siendo cierto que Marguerite representa el odio de Gustave hacia sí mismo? ¿La hizo horrible porque la fealdad representa lo que él más detesta? ¿Debemos tener en cuenta que le gusta el sadismo de Isambart y que atormenta a Marguerite por placer, olvidando que se ha puesto entero en ella? Los pasajes en que el autor nos la muestra responsable de su fealdad, ¿pueden

mantener su sentido cuando, por otra parte, es Pedrillo quien tiene la responsabilidad? Contesto sin vacilar que debemos conservar todo. Por lo pronto, porque el pensamiento de Flaubert es complejo: es verdad que no se quiere, que pisa terreno falso, sintiéndose mal; es verdad que tiene, por deslumbramiento, en muchas ocasiones, el sentimiento ambiguo de ser a la vez la víctima inocente de las insuficiencias que le infligieron y de tener la total responsabilidad de ellas. Por esta razón inventó el personaje de Marguerite, el adefesio que debe interiorizar su fealdad instituida: es lo que le permite a la vez contemplarla con los ojos de los otros, participar del sadismo ⁴⁸ de ellos y verla con sus propios ojos como él se ve. El resentimiento sólo aparece en la explotación sistemática de sus desgracias, en la loca empresa de llevarlas al extremo para vengarse de su padre cumpliendo la maldición de Adán y salvándose a la vez, en un naufragio sin igual, por la grandeza de sus sufrimientos, marca negativa de su magnanimidad. Es lo que nos da un segundo motivo para conservar todos los aspectos —inclusive cuando se contradicen— de este relato torpe y profundo. El malestar, la ambigüedad de los sentimientos, la vergüenza, la rabia, la huída en los embotamientos, la culpabilización constante de Gustave. Es el pathos, manera de soportar la situación, de vivir lo vivido, intencional sin duda, pero sin objetivo definido; el resentimiento es una actividad pasiva: intención, medio, fin, todo está allí; pero todo está escondido, es secundario; es una manipulación del pathos, una hipérbole secreta que le da su sentido y su orientación por la exageración misma de la manera de vivir y que temporaliza lo vivido al sobrepasarlo hacia lo peor, por cierto no a través de la voluntad, sino de la creencia y la angustia. De tal modo, la actividad pasiva necesita el pathos —o situación soportada— para vampirizarlo. Me he demorado en este relato polivalente en el cual el resentimiento es sólo un sentido —el más oculto, el único que puede definirse tácitamente como proyecto— porque deja ver lo que será desde entonces —salvo cuando estalla en vanas violencias verbales— el pensamiento de Gustave: insincero, evasivo y siempre con doble fondo. Pronto habremos de ver otro ejemplo al releer, en Madame Bovary, el retrato del doctor Larivière.

⁴⁸ Cuando Isambart revela a la infeliz que tiene ganas de arrojar barro sobre su vestido, de tirarle del pelo, de aplastarle los pechos, podemos estar seguros que se trata aquí de deseos sexuales que suscitan en Gustave algunas mujeres demasiado feas.

G. EL MUNDO DE LA ENVIDIA

Para desear, lo hemos visto, hay que haber sido deseado: por no haber interiorizado —como una afirmación primera y subjetiva de sí— esta afirmación original en lo objetivo, el amor materno, Gustave nunca afirma sus deseos ni los considera realizables: al no haber sido valorizado, Gustave no les reconoce ningún valor; criatura del azar, no tiene el derecho de vivir y, consecuentemente, sus deseos no comportan en ellos el derecho positivo a ser satisfechos: se marchitan, vagos humores pasajeros que asedian su pasividad y desaparecen, la mayoría de las veces, sin que a él se le ocurra satisfacerlos.

Lo cual equivale a decir que esta alma austera no apetece nada espontáneamente. Sin embargo, está carcomida por el negativo del deseo, por la envidia: los bienes de este mundo, cuando puede adquirirlos, no lo tientan casi; para que susciten su concupiscencia es menester que pertenezcan a los otros; juega para perder y lo sabe: lo que ellos tienen él no lo tendrá jamás y, aunque le dieran el equivalente de lo que poseen, no aplacarían en absoluto su furor celoso: lo que reclama, en el fondo, no es un objeto, sino el derecho de ser propietario, el valor que se afirma en cada uno de ellos a través de la apropiación y la posesión, en una palabra, un ser-en-el-mundo instituido del cual se siente privado de nacimiento. Todo lo que es de otro lo fascina dolorosamente, todo lo que tiene se aja entre sus manos, porque nunca tiene el sentimiento de poseer.

Flaubert adulto declara varias veces, en su Correspondencia, que detesta a los envidiosos. Pero empezamos a conocerlo: en realidad es la envidia lo que él detesta, porque es ella quien lo devora y arruina su vida. Acaso también se cree envilecido por este humor envidioso y proyecta sobre los otros este envilecimiento incesantemente rechazado y padecido. Pero, entre los catorce y los veinte años, más lucido o más sincero, lo atribuye explícitamente a todas sus encarnaciones.⁴⁹ Cuando, en *Un parfum à sentir Marguerite* “ve pasar una mujer decen-

⁴⁹ La envidia es uno de los raros sentimientos que describe en las obras autobiográficas con tanta “franqueza” como en sus primeros relatos.

te de sombrero... la envidia le revuelve el corazón". Y se dice: "¿Por qué no soy como ella?". Garcia, si sufre tanto, es por estar atormentado por "una sombría y ambiciosa pasión de celos". En *Rêve d'Enter Satán* gime de "odio envidioso". Y llega a decir: "Envidia al hombre, lo odio, le tengo celos". ¿Y Djalioh? "Cuando pensaba en él, pobre y desesperado, con los brazos vacíos y el suelo y sus flores, y en las mujeres, Adèle, con sus pechos desnudos, sus hombros y su mano blanca, cuando pensaba en todo esto, una risa salvaje estallaba en su boca y retumbaba en sus dientes como un tigre hambriento que se muere; veía con la mente la sonrisa de Paul, los besos de su mujer; veía a los dos tendidos en un lecho sedoso, con los brazos entrelazados en medio de suspiros y gritos de voluptuosidad... y cuando enfocaba su vida sobre (sí mismo)... temblaba; también comprendía la distancia que lo separaba de ella". Mazza, por su parte, "pasa del asco a la amargura y la envidia": "Cuando veía en los jardines públicos a las madres con sus niños, jugando con ellos y sonriendo ante sus caricias y luego a mujeres con sus maridos, amantes con sus queridas, y que toda esta gente era feliz, sonreía, amaba la vida, ella los envidiaba y los maldecía a la vez".

En cada uno de estos relatos encontramos, torpe pero penetrante, la misma descripción de la envidia como proceso: para Gustave, en efecto, no es esta una falla inerte del alma, sino un movimiento que va de lo particular a lo general pasando por tres estadios distintos. Un envidioso, según él, se fabrica: nacido de una frustración, este sentimiento se dirige de entrada al único usurpador. Con el tiempo, se universaliza: el mal amado envidia a todo el mundo y se siente privado de todas las felicidades que tienen los otros. Para terminar, si la desdicha persiste, el envidioso llega a ser un malvado. Marguerite sólo sufre al principio por Isabellada, que le ha robado su marido y envidia la belleza de su rival: "Era el recuerdo del baile de Isabellada que le dolía, todos esos aplausos para otra, todos esos desdenes para ella". Pero, a fuerza de sufrir, llega "cuando ve una mujer agraciada, a burlarse de la multitud que la admira: ¡qué hubiera sido necesario para que fuera como yo!" Sólo le queda "desear a los ricos las peores calamidades", "reírse de las plegarias de los pobres" y, "escupir sobre el umbral de las iglesias". En Mazza, el desarrollo es el mismo: el usurpador, sin duda, falta aquí: Ernest no prefiere a nadie en vez de ella, sencillamente la frustra porque no está a la altura de su amor. Tanto más impresionante

nos parecerá la semejanza de las reacciones. Se salta el primer plano y pasamos en seguida al segundo: desdichada, envidia las dichas que desprecia: "los envidiaba y los maldecía a la vez; hubiera querido poder aplastarlos a todos con el pie". Y se refiere, entre otras, a mujeres que juegan con sus hijos. Y Mazza sólo piensa en la mejor manera de librarse de los suyos, que le impiden juntarse con Ernest. "Odiaba a las mujeres, especialmente a las jóvenes y bellas...". Pero justamente ella es joven y bella. ¿Acaso esto no es decir que envidia la felicidad, esté donde esté? Conoció la dulzura de amar a sus hijos y, cuando ve madres, su envidia toma la forma de una nostalgia. Pero por nada del mundo querría volver atrás: en realidad no echa nada de menos. En lo que se refiere a estas mujeres jóvenes y bellas, ¿qué puede envidiarles, sino la tranquila satisfacción que les da la conciencia de su belleza, insípido placer que la enfurecida desprecia desde hace mucho tiempo? En definitiva, lo que no puede soportar es que haya personas felices, estén donde estén, hagan lo que hagan, incluso cuando obtienen felicidad por la mediocridad de sus exigencias. Lo que la exaspera es la relación subjetiva que tienen con el objeto poseído. Y ya es malvada: como Marguerite, aunque unos veinte meses más tarde, "escupe al pasar junto al umbral de las iglesias".

El encadenamiento de los tres estados es tan riguroso, lo encontramos con tanta frecuencia en las obras de adolescencia, que debemos atribuir estos movimientos pasionales al autor mismo. De un dato al otro la profundización no proviene de una investigación lúcida fríamente reflexiva, sino de una incesante rumia. Entre los trece y los diecisiete años el niño nos hace esta orgullosa confesión: envidia y detesto a mi hermano el usurpador, mis injustas desdichas me han llevado a envidiar todas las dichas, a sentir aversión por mi especie; soy malo.

Dice la verdad: lo hicieron envidioso de uno solo y él se volvió envidioso de todos. Durante toda su vida el éxito de los demás le arrancará gritos de furor. Cuando Musset lee en la Academia Francesa su discurso de recepción, Gustave es un joven: no tiene ni la edad para ser académico ni el deseo. Pero Louise —de quien, sin embargo, no está celoso— queda maravillada y se lo escribe, tal vez para provocarlo. Es suficiente: se precipita sobre su pluma, y escribe una carta de veinte páginas, vejando a Musset; ha vuelto a encontrar, a través de los éxtasis de su querida, la injusta preferencia pa-

terna, las injustas retribuciones de premios cuando sus camaradas subían al estrado sin él a recibir honores.

¿Y ahora? ¿Qué es tener envidia? Gustave no cesa de repetirlo: es jugar perdiendo. Mucho más tarde, en la segunda *Education*, escribe: "Ante la casilla del portero, Frédéric (que acababa de ser "aplazado") se encontró con Martinon, rojo, emocionado, con la sonrisa en los ojos y la aureola del triunfo sobre la frente. Acababa de rendir sin tropiezos su último examen. Sólo le quedaba la tesis. Antes de quince días iba a recibir su título. Su familia conocía a un ministro, ante él se abría una hermosa carrera ... Nada es tan humillante como el ver triunfar a los idiotas en las empresas en que hemos fracasado.⁵⁰ Frédéric (se sintió) contrariado." Extraña reflexión que sólo se le puede ocurrir a un envidioso. Es humillante para todo el mundo —más o menos, por otra parte, según el carácter constituido— fracasar en la empresa a la cual nos hemos lanzado. Pero, si se toman las cosas racionalmente —es decir, racionalizando la irracional afectividad— si el éxito de los otros humilla, es porque nos descubre su superioridad: tienen capacidades que yo no tengo: ese es el hecho. Tanto más molesto por haber yo subestimado a mis rivales. Por el contrario, si reconozco desde hace mucho tiempo las cualidades de alguien que un concurso, una elección, una cooptación designó, si lo juzgo más apto que yo para el cargo que se le confirió, la modestia o la humildad —orgullo al revés— me permiten no envidiarlo. Y, si estoy convencido, por el contrario, de tener todas las aptitudes requeridas, que él no tiene —dicho de otro modo, si un grupo de amigos, mi familia, un cierto medio social me las reconoce— podría sentirme vulnerado en mis intereses, detestar al intrigante que me reemplazó, a los examinadores o a los notables que se dejaron tomar en su juego, lamentar —con mayor o menor mala fe— en nombre de la empresa o del país esa elección desacertada: esto será la indignación virtuosa, una rabia sostenida por mis allegados, una condena moral que yo pronunciaré desde mi altura. No envidiaré ese honor robado en la medida en que estoy convencido que se me debe de derecho.⁵¹

⁵⁰ El subrayado es mío.

⁵¹ Y si la envidia se inmiscuye —como suele ocurrir con frecuencia— en nuestra altiva actitud, es porque ninguna convicción es totalmente entera y siempre queda en nosotros una incertidumbre: ¿no merecería su puesto?

Además, es raro que alguien se ponga entero en una empresa: habría que aceptar sin reserva el orden social que la impone. El estudiante, por ejemplo, incluso cuando quiere recibirse, hacer una tesis, resiste más o menos a la cultura otorgada, desprecia o condena a algunos de sus profesores y no ignora que el favoritismo o la mala suerte pueden anular sus esfuerzos del año. Si fracasa y considera realmente que sus camaradas más afortunados son tontos, ¿por qué habría de sentirse más humillado por el éxito de ellos? Acaso dirá: "Si a este imbécil le ha ido bien, ¿esto quiere decir que yo soy menos que un imbécil?" No. Por el contrario: "Es la prueba manifiesta de que este modo de selección es absurdo, que los exámenes, tales como son concebidos, no permiten juzgar honradamente a los candidatos". Vi aplazados regocijados por el triunfo de los tontos y que citaban el nombre de tal o cual laureado con reputación de imbécil para descalificar aun más a sus jueces. Es porque no sentían envidia, o porque la ocultaban bajo una racionalización de superficie. Para el auténtico envidioso el triunfo de los idiotas es insoportable en toda circunstancia. Lejos de discutir el orden social, empieza por aceptarlo sea cual fuere: reconoce la validez de las distinciones que se le niegan y se dispensan a los otros por el hecho mismo de que sus rivales pasen por dignos. Martinon es un tonto: es un hecho. Pero si Frédéric sacara la conclusión de que respondió torpemente a los examinadores, el sistema quedaría, de paso, descalificado. Pero el joven aplazado no piensa tal cosa, sino al contrario: está convencido de que su rival dio respuestas exactas a las preguntas planteadas y que, en consecuencia, merecía aprobar. Se comprende sin dificultad que Flaubert seguía pensando todavía, a los cuarenta y cinco años, en los triunfos de Ernest Chevalier. En la época en que uno y otro estudiaban derecho y que Ernest, aumentando de año en año su ventaja inicial, trepaba ágilmente todos los peldaños, poco importaba que Gustave se sintiera "grande como el mundo". Esa grandeza es vacuidad: ¡qué grotesco consuelo frente a esta plenitud, exámenes aprobados brillantemente, una "hermosa carrera"! Desde ese momento las cartas que escribirá al joven sustituto —pronto procurador— hieden de resentimiento: le habla expresamente con el lenguaje de la destrucción, de la anarquía, del "Muchacho", para discutir el valor de una carrera que le inspira horror pero que no puede dejar de envidiar. Pues para sentir el triunfo de un tonto en la vergüenza es preciso no estar seguro de que el triunfador sea un tonto ca-

bal. Más aun: hay que ser tan respetuoso de los honores y las distinciones que el simple éxito social de otro se convierte en la prueba de su inteligencia. Si Ernest adquiere mérito por su éxito, el fracaso de Gustave afecta a éste hasta el fondo de sí mismo: lo siente como una pérdida de sustancia. Sin embargo seguirá sosteniendo que Ernest es un tonto y le hablará con un tono protector, pues se siente demasiado lacerado para inclinarse ante el veredicto de los examinadores. Es menester que su amigo sea un tonto, no a pesar de este veredicto, sino a causa de él. Por otro lado, Gustave no pretende negarle la inteligencia. La tontería de Ernest proviene de que toma en serio el cargo que desempeña; cree en la importancia de ser Ernest. Flaubert habrá de tirar municiones sobre esta seriedad burocrática. "Querría... aterrizar un buen día en tu tribunal para romper y deshacer todo, eructar detrás de la puerta dar vuelta los tinteros y cagar delante del busto de Su Majestad, en fin, hacer la entrada del calavera. Este pasaje —hay un centenar de otros— termina de esclarecernos: los éxitos de Ernest no se pueden negar, pero éste los obtiene en el mundo asfixiante del ser, de la pura posibilidad, está en su derecho, pero a la vez lo empequeñece determinándolo como un modo finito que se vincula a su particularidad: ésta es su tontería. Flaubert supera a sus camaradas con toda su desesperación, toda su inquietud, en una palabra, con todo el No Ser que está en él. El envidioso, reconociendo su no-valorización original, declara a la vez: "Tengo derecho a estos honores, a estos bienes, a esta gloria" y "No tengo derecho a ellos. O, más rigurosamente: "Tengo derecho a ellos porque no tengo derecho". Llevando las cosas al extremo —y el envidioso no puede dejar de hacerlo— habría que declarar: tengo derecho a todo porque no tengo derecho a nada. La propiedad o el goce, cuando se manifiestan en el otro, remiten al envidioso a su no-valorización: los otros están hechos para poseer; yo, no. Pero precisamente este primer movimiento de la envidia es seguido por un segundo que intenta fundar un derecho sobre la no-valorización.

Este sentimiento molesto es un buen ejemplo de la actitud descrita por O. Mannoni en su artículo "Je sais bien... mais quand même".⁵² La realidad inflige un desmentido a una creencia, fundada por su parte en un deseo. El sujeto repudia la

⁵² Mannoni: Communication a la Société Française de Psychanalyse, Novembre 1963.

experiencia y niega la realidad: es la *Verleugnung* de Freud. Pero la realidad negada sigue siendo imborrable: es más descalificada que suprimida y el sujeto no puede conservar la creencia original si no al precio de una transformación radical: "El fetichista, por ejemplo, repudia la experiencia que le ha probado que las mujeres no tienen falo, pero no conserva la creencia de que ellas lo tienen, sino que conserva un fetiche porque ellas no lo tienen". La experiencia del envidioso es que la sociedad, a través del grupo familiar, le ha negado la valoración y el estatuto jurídico consecuente: descubre su no-valor como la verdad de su ser-para-otro. Es esta pura facticidad no instituida lo que intenta repudiar en nombre de su-ser-para-sí. Aunque repudiada, permanece: por lo tanto hay que descalificarla: "Lo sé —dice Garcia—, me han hecho segundón, es decir, feo, malvado, tonto y cobarde, pero de todos modos tengo derecho al amor de mi padre, a sus favores y a sus bienes". Releamos los curiosos insultos que prodiga a su hermano en el momento de matarlo: "Hasta ahora has tenido todas las ventajas, la sociedad te ha protegido, todo es justo y bien hecho; toda mi vida me has atormentado y ahora te degüello... Eres cardenal: insulto tu dignidad de cardenal; eres hermoso, fuerte y poderoso. Insulto tu fuerza, tu belleza, tu poder, te tengo debajo de mí... Pues tú no sabías, tú, cuya sabiduría es tan elogiada, hasta qué punto un hombre se parece a un demonio cuando la injusticia lo ha convertido en animal feroz".⁶³

¿En dónde está la injusticia? Garcia no pone en tela de juicio la dignidad del cardenalato: la prueba es que la insulta. Insultarla es reconocerla: es pura positividad; Garcia, al cubrirla de injurias, no la afecta, del mismo modo que sus escupidas no afectan el mármol de una estatua; es él mismo el que se afecta de negatividad absoluta: insultante, vencido, su inconmovible vencedor, el ser, se hace laguna, impotencia doble para crear un dominio del Mal en donde el insulto pueda nacer como ineficaz negación del Bien; es perderse, pero es escapar al ser. Desde el punto de vista del ser, en efecto, en el dominio de la plenitud positiva, todo es justo y bien hecho. La dignidad de cardenal ha sido conferida al mérito. François es hermoso, fuerte, poderoso: es el mayor. Además de todo, es prudente: sabe leer el texto del mundo y tantear los frenos; prácticamente su conocimiento de los hombres le permite ma-

⁶³ Subrayado por mí.

nejarlos y, por lo tanto, siempre preferirá, las negociaciones a la violencia, las acciones moderadas y moderadoras. Mientras se siga en ese punto, el menor la pierde en toda la línea.

Pero justamente no es posible quedarse ahí: lo positivo crea lo negativo, que es su límite absoluto; la "prudencia" de François sólo es clarividencia cuando descifra las almas mediocres y que se aceptan: no es capaz de comprender al no-ser del mismo modo que la mirada de Dios no puede descifrar las tinieblas de nuestras insuficiencias y nuestra finitud. Frente a García, frustrado desde su nacimiento y a quien una injusticia inaprensible ha transformado en demonio —es decir, en energúmeno de lo negativo— esta prudencia es estupidez pura: ¿cómo François, que desde el nacimiento tiene todas las oportunidades y todos los méritos, podría comprender la frustración? Y si, por un imposible, llegara a conocerla, no podría hacerlo sin estallar, sin retorcerse en pesimismo: la prudencia está fundamentada para captar el cosmos como producto armonioso de una voluntad buena; si pudiera adivinar que este Bien, esta pura posibilidad engendran el infinito del Mal y de la Nada, se inspiraría horror a sí mismo y detestaría al ser desde el punto de vista de la frustración, de la privación, de la rabia que son necesarias a la armonía del mundo, en una palabra, desde el punto de vista del no-ser, que es la verdad del ser. García, a quien las personas honradas han constituido como demonio negador, escapa por esencia a François.

Hay y no hay injusticia: el envidioso no pretende tener ninguna superioridad real y práctica sobre el candidato más favorecido; sabe que en la sociedad en que vive y que él acepta, nadie se la reconoce. Si se considera objetivamente las capacidades del elegido o sus estados de servicio, hay que reconocer que éste estaba designado para el puesto que se le confió; cuando Gustave se irrita al enterarse que un tonto acaba de heredar, sabe perfectamente que este imbécil era heredero por pleno derecho y desde su nacimiento. La injusticia consiste, pues, en el hecho de que François tiene el mérito necesario para lograr ciertas distinciones. Y, más profundamente, en la idea de que sólo la positividad es mérito. En una palabra, es menester que el envidioso cambie de terreno para fundar su sentimiento de ser expoliado: la trampa del ser consiste en que, mientras se la acepte, todo parece justo. El crimen, que es rechazo del ser, muestra de paso su fragilidad: la debilidad profunda de la fuerza, del poder, de la belleza, consiste en que un crimen puede deshacerlos; encontramos aquí, a propósito de un ase-

sinato de carácter suicida, la definición del suicidio que habrá de dar San Antonio: la abolición intencional de la criatura equivale a la creación. Sobre la Nada que devora y devorará todo lo que es, sobre la confrontación permanente y objetiva de los herederos por la existencia misma de los desheredados, sobre el vacío que es irresistible necesidad, este texto de *La peste à Florence* —que debería ser el breviario de los envidiosos— funda una jurisdicción negra que da a los desclasificados, a los sin derechos, derechos invisibles y nocturnos, afirmando la supremacía de lo negativo. La operación es radical —y, por supuesto, se practica en la mala fe: se reprocha a Garcia su menos-ser; este radicaliza la sentencia y se entrega al no ser llevando hasta el extremo la negación contenida en la idea de inferioridad. Es la actividad pasiva: se somete tan completamente al principio negativo que éste anula (en Garcia por el desvanecimiento, en François por el asesinato) los dos términos de la comparación. Esta abolición doble (Garcia mata para que lo maten) restablece la justicia: el menor dice a su hermano: “Todo es justo y bien hecho”. Pero es la justicia de las tragedias griegas: el retorno a cero. El envidioso, por este deseo profundo y vano de universal destrucción, reconoce que no obtendrá nunca los bienes de los que lo han —cree él— privado y que la única justicia posible es la supresión de la injusticia por la abolición del usurpador y de su víctima.

Pero esto es llevar al extremo la reacción de la envidia: hasta el momento en que, si fuera posible, ésta se transformaría en rebelión, en odio, en acto real. Lo propio del envidioso radica en que él funda sus derechos sobre la Nada, pero nunca llega hasta el aniquilamiento (de sí, del rival, o de los dos juntos). Es lo que se mostraba más claramente en el relato precedente, cuando Flaubert escribía: “En lo que se refiere al título que puse, *Un parfum à sentir*, quise decir con él que Marguerite era un perfume que había que percibir; pude haber añadido: una flor para ver, pues, para Isabellada, la belleza era todo”. La Nada y el Ser se ponen en comparación. Isabellada es la plenitud y la unidad de lo visible, y nos la dan para ver. En apariencia, Marguerite también está definida por una cualidad sensible: nos la dan para respirar. Ni qué decir que este perfume es huidizo, tan discreto que nadie repara en él: lo propio de estos perfumes leves es inquietar el olfato más que satisfacerlo, y éste los busca como ausencia definida, como un recuerdo, más que lo que goza de ellos. En una palabra, este perfume es el alma, laguna invisible,

exigencia dolorosa, infinita, sin fundamento. El envidioso no se reconoce ninguna superioridad real que pudiera justificar su reivindicación; lo que lo enfurece es estar obsesionado por una superioridad fantasmal que le da un derecho eminente sobre todo precisamente porque no es nada. Esta abstracta crispación lo arroja a un malestar informulable; en rigor no puede expresar lo que siente: todo es justo; si atribuye tanto valor al no-ser, figurado por su alma, es que de antemano ha reconocido las superioridades del otro y su propia inferioridad.

Pero a la vez el rival feliz se contenta con serlo y el desheredado lo supera por su insatisfacción total. Es caer en un torniquete sin fin. Gustave tiene más valor que todos los otros porque no es nada y, por ello, no se contenta con nada. Por lo tanto convendría, en toda justicia, que la Sociedad le reservara sus favores: merece que hagan de él el más importante de los hombres por la única razón de que no atribuye al hombre ninguna importancia. Esta contradicción circular, se entiende, proviene de que el "ya lo sé" se vincula al mundo del ser, es decir, del Otro, donde la relación entre los méritos y los privilegios pretende ser rigurosa, y el "pero de todos modos" al mundo subjetivo de la negatividad y la privación.

Hemos visto a García reconocer el derecho de primogenitura y la Superioridad de François en la época en que acusaba al mayor de usurpador y afirmaba su propio derecho a los honores, a la riqueza, al afecto de su padre. Este derecho, esta áspera exigencia de ser valorizado, de ser el primero, el incomparable, proviene de la existencia misma, de la ipseidad; Gustave-García se siente vivir, se alcanza en el corazón de la vida como un absoluto que, en la desnudez original de lo vivido, sigue siendo para sí mismo lo incomparable; he mostrado en otra parte que la fuente de la soberanía reside en esta posibilidad permanente de afirmarse por la praxis. Pero esta afirmación práctica, aunque fuera posibilidad de principio para el joven Flaubert, es enmascarada a medias, como hemos visto por su protohistoria, a través de la pasividad con que se lo ha afectado. Inversamente, es cierto que esta pasividad no es la de la materia inerte y que hay que ver más bien aquí una praxis encadenada: las síntesis pasivas son, a pesar de todo, intencionales. A Gustave sólo le faltó poder interiorizar el amor del otro como su propio valor. De tal modo, la soberanía no está ausente de su experiencia: es abstracta y se manifiesta patéticamente como soberanía que le han frustrado, que él reclama en nombre de su indudable presencia-para-sí, en una

palabra, como exigencia sufrida, como espera dolorosa. Es, por excelencia, el pretendiente. La desgracia es que no puede extraer de sí esta valorización: es menester que ésta venga del Otro. Ni despreciar las tablas de valores objetivos: para rechazarlas, sean cuales fueren, hay que haberlas poseído, haber —en nombre de una u otra— ocupado un sitio honorable en la jerarquía social. Está, pues, obligado a reclamar honores, una dignidad en el mundo de la objetividad en nombre de una soberanía subjetiva que, siendo la misma en todo, no puede fundar nada, pertenece a otra dimensión de lo real y, en lo que lo concierne, parece ella misma deseada más que realmente poseída. En este momento de nuestra investigación descubrimos la profundidad de las descripciones de Flaubert y la convergencia de los símbolos que utiliza: esa nada que está por encima del ser, esa negatividad, que puede devorar cualquier plenitud positiva, esa ventosa de vacío que aspira la realidad es, sencillamente, la subjetividad pura, informe y presente en la medida en que se hace pathos, es decir deseo de valoración. El fundamento de los derechos nulos, que el envidioso mantiene contra todos y que tanto lo hacen sufrir, es el deseo en sí mismo, que conoce su impotencia y se conserva pese a todo como reivindicación abierta, tanto más fuerte cuanto que se sabe no escuchada. La contradicción del envidioso consiste en saberse inferior y relativo en la medida que es otro para los otros y poner su valor absoluto en su misma frustración, en tanto que la vive como un vínculo negativo de interioridad con los bienes de este mundo.

Las cosas quedan ahí para la mayor parte de los celosos. Pero cuando un espíritu estrecho y poderoso, como es Gustave, se pone a rumiar durante años enteros su “ya lo sé... pero de todos modos...”, intentará suprimir el de todos modos instalando un orden de valores absolutos que confrontan y descalifican el orden de los valores sociales, conservando a la vez los bienes de este mundo, inclusive estableciendo en el desheredado un mérito eminente que le permite reivindicarlos. En resumen, se trata de encontrar un fetiche, o más exactamente, fetichizar la vida subjetiva. Y como el fundamento subjetivo del “de todos modos” es el deseo, será el deseo fetichizado —la carencia transformada en plenitud— que se incorporará al “de todos modos” para disolverlo y ponerse en su lugar.⁵⁴ Como el

⁵⁴ “El fetichista sabe bien que las mujeres no tienen falo, pero no puede añadir aquí ningún “pero de todos modos”, porque, para él, el “pero de todos modos” es el fetiche”. Mannoni, op. cit.

derecho se funda directamente en el deseo, aquel será tanto más imprescriptible cuanto más fuerte sea el deseo.

Pero es menester, por lo pronto, que el deseo se valore a sí mismo, es decir, que pase del estado de hecho al estado de existencia. Esto sólo puede ocurrir realmente si el niño le da el estatuto de la necesidad. Y, de hecho, en la obra y en la vida de Flaubert necesidad y deseo se oponen y se combaten, cada uno queriendo sustituir al otro. Pronto volveremos sobre esto. Por el momento notemos que la necesidad, tomada en su generalidad, pasa forzosamente a la exigencia cuando su no satisfacción implica la muerte. Si se afirma, efectivamente, en el instante en que la situación objetiva vuelve imposible la satisfacción, la imposibilidad, lejos de disminuirla (como lo anhelaría una moral estoica del tipo: es mejor vencerse a uno mismo que al mundo) sólo puede volverla más imperiosa y más urgente. La negación de la necesidad por el mundo implica la ciega y total negación del mundo —tal como es— por la necesidad, pues la satisfacción imposible revela al mundo como imposibilidad de vivir: sobre la base de esta imposibilidad experimentada (el descubrimiento se hace sin palabras a través del fracaso de las tentativas de satisfacción) la vida se afirma en la necesidad misma, como exigencia incondicionada. El mundo debe ser tal que yo encuentre en él modo de comer y beber. Si no es así, se lo debe poder cambiar. Y si, en el momento preciso del hambre, este cambio se revela imposible, la muerte es vivida en el horror, es decir, como el triunfo del anti-valor, del Mal.

Flaubert, desde los orígenes, ve al deseo como una necesidad, puesto que reconoce la imposibilidad de satisfacerlo y pretende interiorizar esta imposibilidad con la muerte vivida. Solo y mal querido, considerado un *minus habens* por sus verdaderos jueces, se consume de concupiscencia, codicia locamente el estatuto de primogénito, los méritos y los honores concomitantes, el amor de su padre. Es absurdo. Lo sabe: habría que romper a la familia Flaubert y, cuando más tarde llega a imponerse, sigue en pie que su deseo presente, en este minuto mismo, desaparecerá en medio de la amargura, no colmado, como todos los que lo han precedido. No importa: este deseo se erige con conocimiento de causa, tantea por sí mismo su imposibilidad, se desgarran en ello: sus heridas lo agrian pero lo encienden. Más aun: sería calmado pronto, suprimido, si lo deseable estuviera al alcance de la mano; imposible, se infla; la Imposibilidad consciente de sí misma suscita el Deseo

y lo erige; están en él su rigor y su violencia, él las vuelve a encontrar fuera, en el objeto como categoría fundamental de lo Deseable. Por su necesidad misma, la absurda exigencia se afirma como un derecho. Si Gustave, al experimentar su impotencia es arrojado, por esta impotencia misma, a la avidez, es que el hombre se define como un derecho sobre lo imposible. No hay en esta extraña determinación ni malentendido ni capricho: es nuestra "realidad humana" la que se define así para Gustave.

Lo cierto es que no carecería de razón si no hubiera sustituido con el deseo a la necesidad: el hombre de la necesidad se define por una carencia que llega a ser un derecho fundamental sobre los otros hombres; sobre este postulado se edificará un humanismo. Pero Flaubert no se dirige a su prójimo: con afirmaciones sublimes este náufrago, antes de sumergirse, inscribe en el cielo una jurisdicción metafísica cuyo primer principio es que el amor desesperado de lo Imposible constituye, por esencia, el fundamento del derecho de obtenerlo. Y, por supuesto, en este mundo satánico, todo ocurre al revés: los derechos existen, es cierto, pero para ser violados. Por lo tanto no hay rastros de optimismo en esta pretensión jurídico-metafísica: hipoteca sobre el futuro, su derecho es un mérito que será negativamente reconocido por la minuciosa crueldad de sus verdugos venideros. No importa: él persiste en afirmarlo, consciente de los sufrimientos que se prepara; pues esta hipoteca no es más que él mismo; deseo de lo imposible, el hombre flaubertiano, pretendiente legítimo, se define por la imposibilidad de vivir. Hay que recordar simplemente que el origen de esta visión cósmica es la envidia. Cuando Gustave pretende que la esencia del deseo reside en la insatisfacción, está muy lejos del error. Pero hay que entenderlo. El deseo, fuera de todas las prohibiciones que lo mutilan o lo frenan, no puede ser satisfecho en la medida en que su demanda no es susceptible de un enunciado correcto, en que carece de medida común con el lenguaje articulado, en que, sea cual fuere el objeto presente apuntado, intenta alcanzar a través de él cierta relación de interioridad con el mundo que nunca es concebible ni, en consecuencia, realizable. Sigue en pie que, en lo inmediato, el goce existe, inclusive cuando se sorprende de corresponder imperfectamente a lo que se había pedido: para darse cuenta de que, a través del acto sexual, se postula otra cosa que se escapa, es menester, de todos modos, "poseer" el cuerpo del otro y gozar de él. En este sentido sería mejor decir que el

deseo revela ser incolmable en la medida en que se lo colma. Gustave presiente esto y lo comprenderá cada vez mejor: lo escribirá en *Madame Bovary*. Pero en la época de sus primeras obras no fundamenta la insatisfacción sobre el hecho de que el objeto realmente deseado es "indecible": esta simple comprobación no podía conseguir ni mérito ni demérito al deseante y, en consecuencia, no le daría ningún derecho —aunque sólo fuera para burlarlo— sobre lo deseable: se limita a marcar una inconmensurabilidad. El derecho negro que Flaubert quiere instituir debe basarse, por lo contrario, en un mérito original: si en el caso de las grandes almas la imposible satisfacción es la marca dolorosa de su carácter selecto, ello se debe a que no desean nada menos que el infinito. En esto reside la fetichización del deseo, que se convierte en laguna inextinguible, ventosa de nada que traga el mundiilo envejecido del ser y no puede satisfacerse con él. Ahí tenemos a Mazza, la Santa negra. Seducida a los treinta años, "piensa (después de haberse entregado por primera vez) en las sensaciones que ha tenido y no halla, al pensar en ellas, nada más que decepción y amargura: ¡Ah!, ¡no es lo que había soñado!" ¿De dónde proviene esto? Ernest es un triste personaje, pero ella lo ignora y este don Juan sabe acariciarla. En realidad, esta mujer que se burla de su honor, tiene la impresión "de haber caído muy bajo": por lo tanto es en amor que delinquiró. Ella se pregunta "si, detrás de la voluptuosidad, no habría alguna más grande aun, un goce más vasto después del placer, pues tenía una sed inextinguible de amores infinitos, de pasiones sin límites". Como vemos, todo proviene de ella y bajo forma negativa. Esta carne dormía; fría y dedicada, esta mujer encontraba cierta felicidad en el cumplimiento de sus deberes; a veces se le presentaban fantasmas nocturnos o tentaciones, pero ella triunfaba de todos. Perfecto, pero a condición de no tocar el árbol del Mal. Apenas "rozada" por su nuevo amante, "apenas" fatigada por sus abrazos, es poco decir que esta alma lisa se hiende y se abre: queda abierta y dispuesta a ser fecundada por el infinito. Naturalmente, el infinito se hace rogar: los entreveros recomienzan, ella se instruye y su conclusión es: "El amor es sólo un momento delicioso, en que ruedan entrelazados, con gritos de goce, los amantes, y luego... todo termina así... el hombre se levanta y la mujer se va...". Después, esta constatación: "El hastío se apoderó de su alma". ¿Va a romper? No. Por lo pronto pasa al embotamiento-éxtasis, cuyo carácter defensivo nos mostrará claramente Flaubert:

"Llegó... a ese estado de languidez y de enervamiento, a ese semisueño en que empezamos a adormecernos, a embriagarnos, y el mundo se aleja de nosotros... ella no pensó más ni en su marido ni en sus hijos, menos aun en su reputación, que las otras mujeres desgarraban a dentelladas en los salones".

De aquí, por supuesto, nos elevamos hasta la exaltación. Por otra parte ella sólo descubre —presentado en términos positivos— ese vacío infinito del alma que hizo nacer sus sueños y después su hastío. "Melodía desconocida... mundos nuevos... espacios inmensos... horizontes sin límites". Cae en el optimismo: "Le pareció que todo estaba hecho para el amor, que los hombres eran criaturas de un orden superior... y que sólo debían vivir a través del corazón". Gustave contempla sin cólera esta mala fe, que también fue la suya: buscó a Dios, al amor divino, creyó que entre los hombres sólo debía existir la relación amorosa del vasallo y el soberano.

Sin embargo, por lo bajo, en el nivel de las caricias y los placeres, se cumple un trabajo subterráneo y destructor: está el goce y eso es todo; por lo tanto, hay que renunciar a él, renunciar al infinito o tratar deliberadamente de poner a éste en aquel. ¿Es posible? Sí: si la búsqueda del placer se convierte en un furor; es en la persecución de las voluptuosidades que esta alma revelada pondrá su inmensidad. En efecto, nos enteramos sin transición (Gustave acaba de describirnos las elevaciones de Mazza) que "cada día sentía que amaba un poco más que la víspera, que ello se convertía en una necesidad... sin la cual no hubiera podido vivir... esta pasión terminó volviéndose seria y terrible... había en ella tantos deseos inmensos, una tal sed de delicias y voluptuosidades que estaban en su sangre, en sus venas, en su piel, que se había vuelto loca, borracha, extraviada, y que hubiera querido hacer de su amor los límites de la naturaleza... a menudo en los transportes del delirio gritaba que la vida era sólo la pasión, que el amor era todo para ella". Ya lo era —en el nivel de las cimas— cuando veía en él el propósito supremo de nuestra especie; pero allá arriba no era nada más que un platonismo enternecido. Por lo bajo es una locura verdadera; lo que quiere con el amor no es tanto sentirlo: es más bien nunca dejar de hacerlo. En el fondo eligió: decepcionada por sus primeros placeres, podría confrontarlos en nombre del amor puro; pero esto sería renunciar a ellos; prefiere transformar su decepción en insaciabilidad y hacer deslizar el infinito, que busca sin tregua de la eternidad platónica a la fluencia temporal: será su proyecto siem-

pre decepcionado, la búsqueda que la define como un "todavía no", una ausencia siempre futura, un nido de serpientes y de desgracias.

Lamará la atención, imagino, la sorprendente similitud de sus comportamientos con los de algunas mujeres frías. Es en éstas, no en las hijas del fuego, que se encuentra este encarnizamiento en hacer el amor. Son ellas, las nunca saciadas, las Cazadoras malditas que corren vanamente y sin cesar, nerviosas, tensas, insaciables, detrás de un placer con el que sueñan —"deseos inmensos, sed de delicias y voluptuosidades"— y que se niega siempre. ¿Es fría Mazza, entonces? Sí: como Flaubert —que se ha inspirado para describirla en su primera experiencia sexual,⁵⁵ pero cuyo propósito no es por cierto hacernos conocer la decepción que la siguió. La furia de amar, en Mazza, proviene de una frustración primera: la han manejado; por esta razón ella no tiene deseos propiamente dichos, sino una áspera exigencia pasional: quiero gozar, tengo derecho a ello, puesto que mi infinita privación prueba que el goce, si me fuera otorgado, sería en mí infinito. Pobre Mazza: en ella la frustración será llevada al extremo. Ernest "tiembla ante la pasión de esta mujer como esos niños que se alejan del mar, diciendo que es demasiado grande". Un buen día la muere. Al ver manar su sangre, él comprende "que reinaba en torno a ella una atmósfera envenenada que iba a terminar por ahogarlo y matarlo. Por lo tanto, había que dejarla para siempre". Conocemos el resto: abandonada, esta espléndida criatura retoma por su cuenta los resentimientos de la atroz Marguerite: "El ruido del mundo se le apareció como una música discordante e infernal y la naturaleza como una mala broma de Dios; no amaba nada y extendía su odio a todo".

De ésta, Flaubert ha hecho una elegida: amar hasta la locura sexual y hasta el crimen, espantar al que amamos con exigencias infinitas y malsanas,⁵⁶ por lo tanto, por el mismo amor que le tenemos y del cuál no es digno, sufrir por ello hasta el suicidio: es esto lo que hace falta. Para definirla, encuentra una palabra que Gide retomará mucho más tarde en Los alimentos terrestres: la sed. La sed, siempre que sea inextinguible. Una frase nos proporciona, en efecto, la clave de *Passion et vertu*: Mazza es "de aquellos que aplacan su sed con el agua salada del mar y a quienes la sed siempre abrasa". Aquí

⁵⁵ Que acababa de tener. Como veremos, se había hecho desvirgar por una criada.

⁵⁶ En las cartas a Louise, más tarde, Flaubert retomará el epíteto para aplicarlo a sus ensueños de adolescente.

tenemos, pues, a la Santa negra. No dejará de notarse, de todos modos, la ambigüedad de la metáfora. ¿Por qué Mazza bebe agua salada cuando tiene sed? ¿Será que la sed es infinita y que, en consecuencia, cualquier bebida es para ella agua de mar? ¿O tal vez el agua potable que la aplacaría está fuera de su alcance? Las dos explicaciones se interpenetran. ¿La prueba? Pues bien, por lo pronto Mazza es una náufraga que boga sobre una balsa: por todas partes el océano. Dicho de otro modo, el único potable es Ernest; si él se niega, la sed no dejará nunca de abrasarla. En Flaubert la envidia se estructuró demasiado pronto y demasiado profundamente para que él pudiera perder nunca el sentimiento de que el goce, posible para los hombres de derecho divino, le está vedado por voluntad de los otros: el náufrago es él. Pero, al mismo tiempo, se cuida de advertirlo: si Ernest hubiera amado a Mazza, si se hubiera quedado, habría habido que "arrojarse con ella a ese torbellino que nos arrastra como un vértigo en esa ruta inmensa de la pasión, que empieza con una sonrisa y sólo termina sobre una tumba". Es decir, no habría cambiado nada esencial. Todo ocurre, en definitiva, como si nos dijera: las almas negras tienen fibras tan delicadas, sus percepciones de las resonancias son tan profundas y tan vastas, que transforman en tortura infinita lo que, para las naturalezas espesas, sería tal vez un placer. Pero lo peor adviene para ellas cuando concentran en un cierto objeto —finito, indigno por lo tanto— todos sus deseos. Lo dice en otro lado, en *Quidquid volueris*:

"Todos nacemos con cierta cantidad de ternura y amor que tiramos alegremente sobre las primeras cosas que nos llegan... a todos los vientos. Pero juntamos eso y tendremos un inmenso tesoro... así fue, muy pronto él concentró toda su alma en un sólo pensamiento y vivió de este pensamiento". O sea potencia y concentración. Una sola preocupación: en Gustave es el amor del padre, que lo elude, en Mazza el de Ernest. El resultado: "Un mundo aparte que gira en las lágrimas y la desesperación y que finalmente se pierde en el abismo del crimen". El infinito en profundidad: todo está aquí. Y Gustave, después que Mazza derrotó a su amante y masacró a toda su familia dice soñadoramente, gravemente: "¿Qué tesoro es el amor de una mujer semejante?".⁵⁷ ¿Tesoro para quién? Para

⁵⁷ En el origen del cuento hubo primeramente una meditación sobre el crimen pasional: Flaubert encontró el tema en los Anales Policiales. Dicho de otro modo, es a partir del crimen considerado como prueba de amor que construyó su relato. La intención fetichista (presentar el Mal y hacerlo aceptar como el único Bien posible) es por lo tanto original.

nadie, salvo para Dios, que no existe. La pasión de Mazza es egocéntrica: ella quiere su placer, lo reclama. Nada sorprendente ya que —es lo que su padre le enseña— el hedonismo o el interés están en la base de todos los sentimientos. Pero hay grandes almas negras y frustradas en las que la profundización indefinida de la exigencia tiene el efecto de sublimar al ego. Por lo tanto, la injusticia está sólidamente fundada, ya que, en la desgracia universal, las almas de calidad son las que más sufren; más aun, ya que la infelicidad de sus sufrimientos es el único distintivo de su calidad. Mazza es toda acritud; ama a Ernest por ella y no por él. No importa. Es necesario reconocer que el alma que desea infinitamente un objeto finito es infinita. A partir de aquí el objeto deseado, sin común medida con el inmenso y fundamental deseo que suscitó, debería retornar de derecho al alma infinita que lo desea y cuya sed no es capaz, por otra parte, de aplacar.

Esta es la ideología de la envidia, tal como la construyó Flaubert para su propio uso. Esta deontología negativa sólo se puede justificar si se afirma, como lo hace él, la primacía de la nada sobre el ser. Ya se ha comprendido qué le permite este truco: el derecho en la medida en que está garantizado por las instituciones, o un grupo social, una familia, un padre que reconoce a tal o cual persona en función de una tarea a cumplir, es un hecho que caracteriza a una sociedad definida a los ojos del historiador, del etnógrafo o del sociólogo; en este sentido, aparece como una determinación finita del ser. Pero, en el interior de la sociedad o del grupo, en la medida en que su contenido es normativo, en que la ley, por ejemplo, lejos de describir comportamientos los prescribe, se presenta —por lo menos para los que no discuten el régimen— como un deber-ser, es decir como un imperativo que no puede agotarse en las conductas realmente seguidas y que apunta a estructurar también las conductas posibles. Bajo este aspecto —que, lo repito, es interno— suele aparecer como lo contrario del ser: lo que debería hacerse es justamente lo que no se hace; el derecho nunca es invocado más perentoriamente que en las circunstancias en que ha sido violado o corre el riesgo de serlo. La existencia de órganos represivos indica, en cada sociedad, que el legislador prevé que la ley no va a ser respetada espontáneamente. Gustave juega sobre los dos tableros: el derecho de los otros es considerado por él desde el exterior, como pura determinación del ser; su derecho, por el contrario, ya

que es amargamente consciente de no tener el derecho divino de ser hombre, lo asimila al deber-ser, es decir a la negación de lo que es por lo que no es. Por esto mismo confunde al no ser con el imperativo y convierte a la privación en un mérito. La fuente profunda de esta ideología reside en la estructura misma de la envidia. Cuando Gustave nos declara que la esencia del deseo implica la insatisfacción, no se trata, lo hemos visto, de que considere a éste "inarticulable": de hecho nos lo presenta como la aspiración infinita de la nada, necesariamente frustrada por la finitud del ser. Pero —además de estar inspirada en ciertos temas románticos— esta construcción es auto-defensiva: para Flaubert no se trata de decir lo que siente, sino de hacer valer, cueste lo que cueste, su derecho a tener derechos. Lo que por el contrario es fundamental y define no sólo a Gustave sino a todos los envidiosos, es la insatisfacción de primer grado; para quien está atormentado por la envidia, el goce —incluso el inmediato— es imposible: el deseo viene después; si la insatisfacción lo caracteriza, es que nunca ha sido suscitado sino por la imposibilidad reconocida de satisfacerlo. Dicho de otro modo, el envidioso sólo puede codiciar lo que el otro ya posee. Ahí está Djaliou: el pobre antropopiteco, como reconoce el mismo autor, no sentía al principio por Adèle nada más que una vaga ternura; para desearla es necesario que otro goce de ella; más aún: es menester que este goce exclusivo refleje al hombre-mono su inferioridad. Es por eso que el envidioso arranca con desventaja. Tomemos al mismo Gustave: desde su adolescencia acaricia el sueño de ser fabulosamente rico; esto ya es codiciar lo que es negado por principio y anhelar ser otro, un rajá cubierto de oro y piedras preciosas por derecho de nacimiento; y aquí sólo hay un mal a medias: esos millonarios orientales no son para él, mucho más que criaturas de su imaginación; existen tan poco que no le roban nada y él logra, mediante un onirismo dirigido, meterse en la piel de ellos. La envidia lo muerde, en cambio, si se entera de que el tío, o la madre de uno de sus camaradas, le ha dejado a éste, al morir, alguna fortuna: por modesto que sea —en comparación con los tesoros soñados del Oriente— este legado le arranca gritos de furia y lo atormenta sin descanso: porque Gustave conoce al heredero, un ser de carne y hueso que lo despoja no por usurpar la condición de legatario, sino, muy al contrario, haciendo valer sus derechos legítimos. Este dinero, estos bienes inmuebles, a Gustave no le interesaban antes de ser abierto el testamento: pertenecían

a otros, sin duda, pero los propietarios eran gente de edad que no lo molestaban. En cuanto hubo transmisión, esas magras riquezas se convierten en el objeto de su vana y dolorosa apatencia, no por ellas mismas, sino porque son entregadas por derecho a un muchacho de su edad. La fetichización del deseo es sólo un procedimiento; enmascara, en Flaubert, la imposibilidad de desear algo espontáneamente. La envidia no es deseo, es pasión, en todos los sentidos del término: lo que Gustave envidia no son las posesiones de los otros, es el ser de ellos, el derecho divino que tienen de poseer y la misteriosa cualidad (de la cual seguirá privado toda su vida) que les permite la apropiación, ese fascinante goce que hace rutilar en sus manos, siempre que les pertenezca, el más mediocre de los bienes de este mundo.

La primacía de la Nada sobre el Ser, único título de Gustave para poseer el mundo, no puede ser afirmada teóricamente: el niño es demasiado joven para producir la teoría, demasiado pasivo para dar juicios; es menester que crea en ella, que la viva y, ya que su única actividad reside en el resentimiento, es menester que él mismo se haga ese no-ser implacable, supremo y vacío afectándose de él como si sufriera su intención totalitaria de descalificar lo que es en nombre de lo que no es. Pronto veremos que esta descalificación de toda la realidad (ya lo sé... pero de todos modos), está en el origen de su opción irrealizante: Gustave aparecerá así carcomido por lo imaginario. Pero aun es demasiado temprano para encarar esta dimensión de su existencia. Lo que debemos mostrar aquí es que el niño, al padecerse como descalificación de lo real, se descubre malo. Más tarde, efectivamente, se declarará misántropo: entre los diez y los quince años habla más sencillamente de su maldad. Pero lejos de ver en ella una actividad precisa, cuyo objetivo sería el daño, la considera un pathos con que lo han infestado. Recordemos a García: "En efecto, García era un hombre malo, traicionero y lleno de odio, pero ¿cómo sabemos si esta malignidad, esta sombría y ambiciosa envidia que atormentaba sus días, no habían nacido de todas las tribulaciones que tuvo que soportar?". Malo porque "le han hecho mal", porque lo crearon para soportar esta injusticia fundamental, para interiorizarla como odio envidioso y re-exteriorizarla mediante un crimen, García sufre el Mal como su determinación subjetiva, su sustancia, su destino: lo inhala y lo exhala con cada respiración, es su oxígeno y, en consecuencia, su medio nutritivo, su ambiente. Según la describe

Gustave, la maldad se soporta como un sufrimiento y nunca sobrepasa el nivel de la actividad pasiva: hemos visto que el asesinato de François, sueño de un sueño, no es convincente. El mismo Gustave, por otra parte, más indolente que García, nunca ha pensado en matar: le basta imaginar un personaje que realiza en sueños un asesinato autopunitivo y vengador. En cuanto a él, satisface sus odios profetizando. El principio es simple: al maldecirlo lo han penetrado de la creencia sagrada de que lo peor es siempre lo seguro para él; no hace falta más para fundamentar a sus ojos los oráculos que pronuncia sobre su propio destino. La maldad exterioriza y generaliza este principio: es el trabajo, solapado, del resentimiento. Para todo hombre, en todos los casos, lo peor es siempre seguro. Esta inducción pretende basarse en la experiencia, pero en realidad es una intención maligna cuyo objetivo no es hacer el Mal, sino predecir que habrá de hacerse.⁵⁸ Pero la descalificación del ser puede operarse de dos modos diferentes: 1º todo hombre tiene un destino y el porvenir de cada uno se arregla de tal suerte que las desdichas van aumentando desde el nacimiento hasta la muerte; es la pura y simple universalización de la inflexible ley que, según él, rige su propia existencia; 2º la especie humana está fabricada de tal modo que debemos esperar siempre lo peor de cada uno, es decir, los peores comportamientos basados en las peores motivaciones. No se trata en las dos interpretaciones del mismo peor. En la primera es el sufrimiento, la única dignidad del hombre. En la segunda es la bajeza, el vicio que Gustave odia por encima de todo —empecinamiento de estupidez, estrechez de las ambiciones, espeso materialismo, cobardía, reino del vientre y del bajo vientre, ferocidad de la indiferencia.

Gustave está forzado a apostar en los dos tableros por la simple razón de que la universalización que es el fundamento del pensamiento maligno no puede efectuarse sin privarlo de su único privilegio en uno y otro caso. De hecho, en el primero, todos los hombres se convierten en Justines; en este caso la

⁵⁸ Este principio formal del pensamiento maligno es vivido por Gustave más que expresado en sus primeras obras, aunque esté contenido implícitamente, desde su primer escrito conocido, en la asimilación de nuestro mundo al infierno. Pero se refiere a él con toda claridad un poco más tarde, especialmente en su correspondencia con Ernest. Véase, en particular, la carta del 20 de octubre del 39 (tiene 17 años): "El otomano dio ayer examen de bachillerato y aprobó. Tal vez era la sexta vez (que se presentaba), diciendo que era la segunda, pero el que piensa lo peor suele pensar lo justo". El subrayado es mío.

y su realidad, se encanta sádicamente de haber pescado a los otros con las manos en la masa: Gustave fue engañado, pero era sincero, los otros son tramposos. Veremos más tarde que esta empresa, aun demasiado pasiva, la de "desenmascarar", se transformará, gracias al instrumento literario, en otra, diez veces proclamada: "desmoralizar". Descubrir la abyección, incluso silenciosamente, ya es castigarla: si ese Tartufo, el hombre, aparece completamente desnudo —y sin saberlo— ante un único "analista", ya está castigado por su impostura: es el primer tiempo; la literatura, en un segundo tiempo, terminará el trabajo, descubriendo a los lectores su inhumanidad. Es en este postulado maligno que se basa el gusto de Gustave por el "pequeño hecho verdadero": el analista de sí mismo reclama además que le cuenten comportamientos claramente innobles, que tuvieron, esta vez, los otros, y a los que puede aplicar su bisturí. La Correspondencia sobreabunda en pretendidas "observaciones", cuyo sentido siempre es el mismo: imbecilidad, bajeza, cobardía, ruindad. Y mucho más tarde, una noche, cuando Flaubert ya no es más que una vieja gloria, el joven Sully-Prudhomme que acaba de dejarlo y apenas lo conoce, confundido, inquieto, anota las declaraciones que emitió el gran hombre: "Cuando me cuentan una bajeza —dijo Gustave—, me da tanto placer como si me dieran dinero". No es sólo que el acontecimiento confirme sus puntos de vista: es que está contado, es decir, es conocido por todos: el castigo radica en la publicidad. ¡Pescado con las manos en la masa! Por otra parte, espera que este desenmascaramiento público tendrá consecuencias aun más graves para el culpable, que será golpeado, befado, echado a la calle. Cuando sus deseos sean satisfechos, ¡qué deleite! A los quince años, Gustave se entera de que el encargado de estudios del colegio fue sorprendido en un burdel y deberá comparecer ante el Concejo Académico. Se entusiasma: "Aquí tienes algo que me regocija, me divierte, me deleita, me hace bien en el pecho, en el vientre, en el corazón, en las entrañas, en las vísceras, en el diafragma... Adiós, estoy enloquecido con esta noticia".⁶⁰

Lo que especialmente lo maravilla en el tropiezo del encargado es el sufrimiento del desdichado: "Cuando pienso en la cara del encargado, sorprendido en el acto, serruchando, grito, río, bebo, canto, ja, ja ja ja...". Más exactamente: es la expresión visible de este sufrimiento: la compostura del culpable, su aire

⁶⁰ Carta a Ernest Chevalier del 24 de junio de 1837.

lamentable. Y esto es la auténtica maldad pasiva. Puede ocurrir muchas veces, y es el caso más común, que la sanción no sea tan brutal e inclusive que escape a las miradas. Sólo las sorprende el joven "observador": está en el gesto mismo, que será ridículo, en la frase pronunciada que querrá ser noble y revelará por sí sola su ignominia. No para todos los testigos, demasiado ocupados en mentir, en mentirse, sino para la clarividencia única del pequeño malvado. Le basta a Gustave que la sentencia sea dada por el acto mismo que destruye lo humano pretendiendo construirlo: como si la bajeza fuera su propio castigo.

Malevolencia aplicada de la mirada, esta malignidad nunca se traduce en actos. Observar para él es encargar al curso de las cosas, la ejecución, en su lugar, de las sentencias que él pronuncia clandestinamente; mejor dicho: dejarse enseñar por ellas cuando se ejecutan. No es que el odio pasivo y oculto sea el fundamento universal de la observación y, partiendo de aquí, de la ciencia. Se trata aquí de una especie particular de atención observadora que habré de llamar *femenina*, por corresponder a la situación particular de la mujer en las sociedades en que sigue siendo aun un ser relativo, que vive en connivencia con sus opresores, que aprueba el estatuto que la desvaloriza y participa de sus intereses de tal modo que le resulta casi imposible desolidarizarse mediante la rebeldía. Así viven, por nuestra culpa, nuestras "esposas" envenenadas por el mundo Otro del Otro, del Primer Sexo, con un futuro inevitable que ellas no se privan de profetizar. La actitud está en todas ellas, escondida: tienen demasiado miedo para pronunciar ellas mismas las sentencias, pero el resentimiento se acumula y, cuando la medida está colmada, ellas esperan que la relación de los hombres con el mundo contenga en sí misma la sanción natural de sus vicios. Es observar: observar en un salón, cortés, obsequioso, a ese marido cuya esposa conoce su profunda cobardía, observar la forma en que flirtea escondiéndose de ella, oírlo repetir por centésima vez las frases que él cree inventar en el momento, escucharlo cuando sus superiores lo abordan y regocijarse de su premura un poco servil o de su torpeza; envarado frente a los otros, se complace en que esté, ante ella, desnudo como un gusano. El conocimiento atiende al detalle: ella espera de la actitud, de la ropa, de cada particularidad sensible la denuncia objetiva de los opresores, condenados bajo su mirada al ridículo. Los objetos entran en el juego: un sillón demasiado grande o demasiado pequeño

puede ridiculizar tanto como un sombrero demasiado amplio o demasiado angosto; flanqueado el umbral, la mujer del resentimiento busca los signos de la sanción futura y los detalla en la unidad de una anticipación rencorosa. Las sillas son demasiado altas, el verdugo-cómplice demasiado pequeño: hará un papelón; hecha la previsión, la mujer experimenta un espasmo de goce al verla realizarse tan pronto. Y el procedimiento no se reserva al delincuente jefe, si lo hay: se extiende a los asesores, a las criminales que traicionan a su sexo y, por último, al mundo entero. Por supuesto, estos castigos pasan inadvertidos: en todo caso, el culpable no es consciente del castigo que se le inflige. Tanto mejor: por lo pronto, hay que conservar la integridad de su persona. Además y sobre todo, la condena será más profunda, la degradación más completa si el condenado no se da cuenta siquiera. Este es el secreto de ciertas incontrolables risas femeninas. También es el de la negra voluptuosidad de Emma cuando Charles fracasa al operar el pie equino. Gustave es mujer y veremos porqué: en su rencor prospectivo reside la fuente de su poder de observación. Su pasividad dirigida es una apertura al Mal: mira, detalla, selecciona, convencido de que una combinación repentinamente llamativa de cosas y de individuos bien determinados va a colmar de golpe sus esperanzas y denunciar la inanidad de la especie en la persona de tal o cual de sus representantes particulares. Doble golpe: la relación interna del hombre al ambiente devela objetivamente nuestra irremediable bajeza; al revés, el veredicto mudo de las cosas muestra que el cosmos es hostil al género humano y lo rechaza. Y ¿cómo —se dirá—, espera Gustave escapar a la trampa de lo universal? ¿No habrá de cerrarse esta sobre él, como sobre todos nosotros? La respuesta es dada por el joven mismo en tres niveles distintos pero enlazados dialécticamente: 1º él no escapa a la trampa que él mismo se tendió —tanto menos cuanto que la mayoría de sus inducciones se basan en su experiencia íntima: esto basta para mostrar, piensa él, que la “maldición de Adán” pesa sobre todos los miembros de la especie; el testigo de cargo es tanto más convincente si empieza por acusarse él mismo. 2º Y, sin embargo, escapa. Por la sencilla razón de que es consciente de su bajeza y que sufre por ello. El dolorismo viene a socorrer a Gustave en el momento previsto: esta risa sádica, que lo sacude al descubrir su propia gangrena, es también una risa de desesperación. Cuando niega de este modo lo universal, pierde de antemano, ya lo sabe, pero, por esta misma razón,

su impotente horror de la realidad humana en él le da otra dimensión: gracias a su asco reflexivo, escapa a su condición de hombre. Pero, se dirá, si el mundo es del Diablo y si todos los hombres están condenados, ¿no están sumidos, por definición, desde el nacimiento a la muerte, en los suplicios? ¿No iremos a caer, de Caribdis en Scylla, es decir, de la segunda generalización en la primera? Si el sufrimiento es mérito, ¿no basta con ser hombre para ser meritorio? Para esto Gustave tiene varias respuestas: por lo pronto, todos los seres de apariencia humana no son necesariamente seres humanos: están los demonios, Isabellada, monsieur Paul, que atormentan y no son atormentados; después hay que distinguir entre el buen y el mal sufrimiento: hay dolores —son los más difundidos— que no salvan, pues no nacen de la reflexión y del vano rechazo de la condición humana, sino, por el contrario, de su aceptación.

El "tendero" que hace malos negocios se atormenta realmente; la angustia lo mantiene en vela por las noches: no es menos innoble, pues la desdicha lo alcanza en su piel de tendero, únicamente preocupado de sus intereses y de su vientre y que se respeta en el respeto que él dedica a los magistrados, a los notables, a las autoridades. No basta, para ser honrado, detestar al prójimo: hay que detestarlo como hombre y con el mismo odio que se debe tener por uno mismo. Finalmente, aun entre los que se afligen por buenas razones, hay que establecer una jerarquía fundamentada en estos dos caracteres: la profundidad, la amplitud, la intensidad de la "toma de conciencia", la delicadeza del sistema nervioso. En el travesaño más alto de la escala está Gustave: él es perfectamente lúcido y sufre infinitamente. 3º Más escondida, ya virulenta, existe en él esta creencia que explicitará pronto: para mí no hay trampa, puesto que no pertenezco al género humano. Extraña convicción que tiene su fuente en una situación real y vivida, pero que desemboca necesariamente en lo imaginario. El origen es la "anomalía": yo no soy como los otros.

Pero los otros son los hombres, todos, esos que un derecho divino ha instituido desde el nacimiento. Hemos visto a Gustave en la rabia, la vergüenza, el orgullo reivindicante, encarnarse en un antropopiteco. Ya que se le niega el estatuto de la especie, él también decide escapar a la infame condición humana: ¿quién mejor situado que él para comprender que el hombre es un espejismo, un sueño hipócrita? Gustave aprovecha la subhumanidad en que se lo confina para recusar los fines de esas bestias enloquecidas que se toman por

seres humanos. Se siente cerca de los idiotas, de los niños, de los perros: no habrá de soportar la responsabilidad de los vicios y de las falsas virtudes que descubre en los otros.

¿Porque está por debajo de ellos? Por supuesto: desde el punto de partida. Pero lo alto y lo bajo se intercambian frecuentemente en él, habremos de verlo. Si no es engañado —aunque sólo fuera por la razón de que sigue siendo antropopiteco— por la universal ilusión de la que participan Achille-Cléophas y Achille, ¿no se pone entonces por encima del género humano? Sin duda hay en él miasmas de humanidad, como en Djalioh, cuya desgracia consiste en no ser enteramente mono: pero es justamente esto lo que le permite comprender a los otros y sufrir, sin llegar a ser por ello nunca su semejante, ni sobre todo, su prójimo. Desde los tres años y medio, en el *Voyage en enfer* lo encontramos encaramado sobre el monte Atlas, meditando sobre los vicios y las virtudes de una raza liliputiense que él considera desde arriba; más adelante abandonará raramente y de mala gana las cumbres imaginarias donde se instaló. De todos modos hay que señalar aquí que este desarraigo de la especie inaugura, en cierta manera, la elección de lo irreal, opción pasiva de la cual es Gustave muy consciente: lo cual equivale a decir que escapa a la trampa de lo universal refugiándose en la imaginación. Volveremos sobre todo esto con detención. Notemos tan sólo que, para él, la solución imaginaria de un problema no es una solución falsa, sino la única solución válida para el quietista que se ha convertido, contra lo real, en la encarnación de ese vitriolo, la Nada.

Es ésta, pues, la maldad pasiva: la mirada del subhombre que daña pasivamente al hombre al constituir el campo visual como el medio en que este usurpador se destruye, o también la mirada falsamente cándida del niño que, por rechazo de connivencia, descalifica a la sociedad entera viendo que el Rey está desnudo. Pero este humor maligno toma otro aspecto cuando predice a cada uno los peores sufrimientos. Los peores: son tan violentos como los buenos dolores y, por añadidura, lejos de elevar al desdichado por encima de su condición, lo degradan un poco más, hundiéndolo en ella. La maldad prospectiva funda la profecía. El carácter otro, padecido, sagrado, de todo oráculo elegido, oculta el anhelo enconado que es su fuente: de hecho, sólo se trata de ver, ya lo he dicho, la vida de los otros hombres a partir del principio numinoso de que "lo peor es siempre seguro". Al pade-

cer su vida como una ceremonia sagrada —pues está manipulada por la voluntad todopoderosa del Otro— Gustave ve toda vida extraña a través del desenvolvimiento de la suya y, en consecuencia, le da el tiempo del destino. No siempre: cuando eso le agrada, cuando cree que el acontecimiento predicho producirá a otro, a quien él no quiere, un dolor de perro. La Correspondencia contiene votos muy negros, que Casandra nos presenta como intuiciones de vidente. Gustave nos dice, por ejemplo, que muy temprano fue atormentado por la idea de que su padre iba a morir prematuramente. Y así ocurrió.

Pero cuando se angustiaba, de joven, pensando en su futura orfandad, nada al parecer justificaba esta angustia. Nada, salvo el principio religioso de que lo peor es seguro. Y, ¿qué puede haber de peor en el mundo que perder a su padre? Sobre todo cuando uno lo adora. Por lo tanto, el doctor Flaubert morirá: en la flor de la edad, en plena gloria. Es satánicamente seguro. Convicción poco tolerable, nos dice, pero en resumen uno se acostumbra. La prueba es que, cuando Achille-Cléophas murió de una vez, Gustave no se entristeció mucho por haber —nos lo explica— con demasiada frecuencia deplorado de antemano esta desgracia. ¿Cómo recibía, pues, esta profecía que volvía incesantemente a importunarlo? ¿Cómo una inquietud lacerante? Como una voluptuosidad prohibida, rápidamente reprimida por el terror y que tomaba el disfraz de la pena. Y si no hubo nada de miedo, ¿cuál es su naturaleza? ¿Es el miedo real de ver desaparecer a un padre amado, o el único vestido correcto que puede ponerse un deseo parricida para manifestarse a la conciencia? ¿Nunca se le ocurría pensar —en medio de la angustia, naturalmente— que la desaparición del médico filósofo habría de privar a toda la Casa, y sobre todo al hijo mayor, del más precioso de los apoyos? Si el padre moría en seguida, hubiera habido que reemplazarlo por otro cirujano jefe; Achille, demasiado joven, no habría sido candidato y habría terminado en médico de barrio, ni más ni menos que el menor. Y además se sabía muy bien que el valor Flaubert se basaba ante todo en el de Achille-Cléophas: sin este hombre eminente, la familia quedaba aniquilada. Desde la adolescencia el hijo menor desea y prevé lo peor: al pater familias la muerte, a su hermano mayor una carrera miserable que brindará la prueba de su nada a los ojos de todos, a la casa el descalabro, un retorno a la clase baja de donde ha salido. Otras veces, por supuesto, no se privaba de emitir otro oráculo —La peste à Florence es

testimonio: Achille iba a morir a los veinticinco años; esta muerte no era tan deplorable: lo peor era el dolor del padre; Gustave la temía porque habría de derribar al buen Señor magnánimo que nunca podría recuperarse de nuevo; y también, naturalmente, porque el médico filósofo, golpeado en el corazón por el deceso del usurpador, se quedaría sin una lágrima de reserva para la muerte, igualmente próxima, de su hijo menor. Tal vez Gustave moriría de pena ante la pena de su padre, última usurpación de Achille, y el padre no sentiría nada ante esta segunda muerte provocada por su injusta preferencia. Pero, disimulado detrás de estos temores funestos, *La peste à Florence* nos muestra un deseo vicioso: que reviente este imbécil para que termine la "comparación" y mi padre sufra al fin el castigo de sus crímenes. Lo encontraremos de nuevo, después del doble duelo de los Flaubert, profetizando esta vez la muerte de su madre: la pobre vieja no tiene para mucho, él está seguro. Además, añade Gustave curiosamente, él quiere tanto a esta desdichada que, si quisiera tirarse por la ventana, él no tendría el valor de sujetarla. En resumen, la joven Pitia sueña con redondear la masacre: que revienten todos, padre, madre, hija y que lo dejen solo de una vez. Y por sólo esa vez el augur se equivoca: la señora Flaubert sobrevivirá. Pero no se equivocaba a los quince años cuando, en *La dernière heure*, relato inconcluso que inaugura el ciclo autobiográfico, mezclando ficciones oraculares con la realidad, profetizaba la muerte de su hermana Caroline. ¿Tanto interés tiene en la desaparición de la familia Flaubert? Sí: en la medida exacta en que conoce su propia dependencia y se exaspera de sentir en él una irreprimible necesidad de medio familiar. Es así que esta alma devastada confunde el deseo y la profecía; cree en lo que augura, lo cual quiere decir que se persuadió de que los postulados de su rencor le dejan ver el futuro y, a la vez, en virtud de alguna magia negra, lo crean. Por lo bajo: no se trata siquiera de una pesadilla despierta —siempre un poco sospechosa ya que, después de todo, uno produce estos sueños— sino de una evidencia extraña que sólo adquiere manipulándose en la sombra, y que da la impresión, a sus propios ojos, de soportar en la angustia como un espectáculo extraño: buen ejemplo de actividad pasiva. Sin embargo, no es nunca completamente engañado, pues estos sueños se convierten en crímenes en sus ficciones y él proclama orgullosamente su maldad. Ocurre, por otra parte, que sus personajes pasan de la viden-

cia a la maldición, ya que ésta no es, por efecto de una emoción fuerte, nada más que una toma de conciencia de aquella. Marguerite se burla de los pobres, feliz porque ellos sufren, y desea las peores desdichas a los ricos; lo mismo hace Mazza. Y García. El autor mismo, a los veinte años, no tiene escrúpulos en maldecir su ciudad natal: "La execro, la odio, invoco sobre ella todas las imprecaciones del cielo porque me ha visto nacer".

Estos deseos ya se disfracen o se desenmascaren, son reclamos inertes y Gustave no levanta siquiera un dedo para satisfacerlos. El hecho mismo del voto le parece una realidad absoluta y negra que lo hunde en el Mal interior y solicita mágicamente la catástrofe exterior. El que maldice hace el encargo, con palabras, al Otro, para que actúe en su lugar: un poder sagrado —tal vez Dios— hará lo necesario. En ciertos sistemas sociales, sin embargo, hay cargos sociales que comportan el poder de desencadenar la vindicta divina sobre una cabeza: el sacerdote puede lanzar el anatema, el padre de familia puede maldecir al hijo pródigo. Pero cuando Gustave maldice a su prójimo, sabe muy bien que no cuenta con ningún poder mágico y que la Providencia hará lo que quiera; más aun: ya está convencido de que las recompensas van a los Isambart y a las Isabelladas, a los Ernest, a los Paul y a sus semejantes, que los peores dolores acechan a las personas de su especie y que son ellas las malditas. Sus maldiciones, por no ser el ejercicio de un poder, no son más que la imagen inerte y verbal de un acto. Gustave se venga con palabras, tanto más fácilmente, cuanto que es consciente de su impotencia. Como si el Mal absoluto no fuera tanto, a sus ojos, los efectos de la maldición, como la simple aparición de ésta en el alma de un niño llevado a una situación extrema. En realidad es la exteriorización y la devolución contra los otros de su condena por el padre. En Marguerite —por ejemplo— es la fealdad —sentencia original pronunciada contra la desdichada— que se hace por sí sola maldición de la belleza, en el sentido en que, fundamento general de la envidia, lo negativo se pretende disolución de lo positivo.

La "maldad de Flaubert" evolucionará en el curso de su vida y tendremos ocasión de volver sobre ella cuando la "conclusión" de Pont l'Évêque haya estructurado definitivamente en un carácter lo que era sólo una historia singular. Pero ya desde ahora podemos observar que el adolescente es un malvado inofensivo. Lo sabe: cuando su maldad deja de ser contemplativa y prospectiva, es para depositarse en el lengua-

je; entonces es sencillamente verbal. Cuando el grupo Flaubert existía en pleno, ¿qué estaba haciendo Gustave al profetizar, al maldecir, sino devolver al lenguaje su poder mágico? La frase es el Mal, ninguna otra cosa. Gustave es malo por haberla escrito o rumiado. En este instante aparece que su verdadera venganza, la que rumia su resentimiento, no puede, al contrario de la vendetta, esa praxis negativa, proceder más que de la actividad pasiva, es decir que debe ser una acción hipócrita de sí sobre sí, que la víctima opera utilizando la praxis del otro (la fuerza que ejerce sobre ella y que interioriza como su propia determinación), de modo de volver a sus verdugos más culpables al testimoniar, bajo el cielo vacío: mirad que malo soy; el mayor crimen de ellos ha sido hacerme como soy. De hecho, si debemos creer a Gustave, todo el mundo hace el Mal, salvo los malvados. Estos son tan sólo las víctimas del género humano. Sudan el Mal por todos los poros, pero, maniatados como están, ¿cómo podrían hacerlo? Y el Mal que los roe, después de todo, es el que les han hecho. A partir de aquí, todo se da vuelta: negrura y grandeza de alma son sólo una cosa; la maldad no nace en cualquier parte: supone de entrada que el elegido ha soportado una injusticia profunda —que, en el universo del otro, sea la justicia más inflexible— luego que la soporte como la pasión más atroz, es decir, que tenga la sensibilidad más exquisita y la conciencia más lúcida. Y ni siquiera es esto suficiente: es menester que este mártir, este desheredado sea, por juramento, el Señor del No Ser, que asuma su frustración y la reexteriorice en un sueño impotente consciente de ser tal, el de aniquilar al ser por una conflagración universal. Es menester que el malvado, contra lo real que lo aplasta, se convierta en el Príncipe de lo Imaginario, que tenga bastante constancia y bastante fuerza para conservar este título hasta la muerte, bastante potencia imaginativa para construir la Nada como una ópera fabulosa, dedicando cada instante de su vida a descalificar la realidad por la fantasmagoría. En una palabra, en el mundo de Gustave no es malo el que quiere serlo: para alcanzar este honor hay que ser el mejor y el más desgraciado. El muchacho sólo conoce un candidato que responda a estas condiciones draconianas: él mismo. Por lo tanto se elige o se coopta, como se quiera, sin amarse por ello o estimarse más. Por otra parte, es lo que conviene: al pasar continuamente de la humillación a un ávido orgullo impotente, el malvado sufre porque no puede sufrir.

Las dos ideologías

Gustave no se conformó con vivir su dolorosa condición de hijo menor: tuvo que pensarla. Con esto no quiero significar que la haya comprendido desde adentro o que haya hecho la teoría de ella: quiero decir, simplemente, que creyó aclararla con el discurso —y que, por el contrario, la oscureció y la mitificó. En otros términos, intentó —como intentamos todos en un principio— aproximarse a lo vivido a través de las ideologías de su tiempo. Había dos a su disposición: una, la Fe, le venía de su madre; la otra, el cientificismo, de su padre. Es de esta última que hablaremos primero —pronto veremos por qué. El pater familias, en efecto, no es sólo el Señor negro que crea a su vasallo para arrojarlo deliberadamente al peor de los mundos posibles, ni siquiera el sargento instructor que encarna Pedrillo y que revela a Gustave su insuficiencia enseñándole a la fuerza el alfabeto. Es también un gran hombre de provincia, “toda una capacidad”, un filósofo: afuera sus propósitos son escuchados con respeto, dentro de la familia tienen fuerza de ley. Lo cual le confiere otro oficio: el de educador y de modelo. Es decir, cuando tiene tiempo o ganas, habla: con frases sin ton ni son, con alusiones, con sentencias; menos a menudo en conversaciones, impregna a sus hijos de sus prejuicios, que inmediatamente se convierten en palabras del evangelio. Su autoridad es tan grande que no puede, ni siquiera sin intención, evocar delante de ellos un recuerdo personal sin que la conducta que él tuvo en las circunstancias referidas no llegue a ser, a ojos de ellos, ejemplar y sagrada. De modo que la ética del deber y el pensamiento mecanicista aunque se contradigan radicalmente, son aceptados simultáneamente por los niños: provienen del mismo héroe, del Fun-

dador; en la una y en el otro, él se expresa enteramente. ¿Qué provecho ha sacado Gustave de esta enseñanza? ¿Cómo penetró en él la ideología burguesa? ¿Cómo se estructuró en esta alma sombría, que la rechazaba con todas sus fuerzas y vanamente? ¿Qué uso ha podido hacer Gustave para "iluminarse" sobre sí mismo y sobre el mundo? No decidiremos el punto sin haber estudiado los dos retratos que Gustave trazó de su padre: uno de ellos, muy posterior a la muerte de Achille-Cléophas, a quien describe con el nombre de Larivière; el otro, trazado en agosto del 39, cuando aún vivía, con el nombre de Mathurin.

A. ANALISIS REGRESIVO

El estudio de estas dos encarnaciones parece indispensable, dado que el único vínculo válido de la moral y del mecanicismo, para Gustave como para Achille, era el hombre célebre que emitía declaraciones sagradas y seguía conductas ejemplares. Aquéllas y éstas sólo valdrán lo que él valía. Aquí la persona misma del doctor Flaubert es cuestionada: para Achille el tiempo no intervendrá para nada, su padre será hasta el fin indiscutible; lo hemos visto. ¿Y para Gustave? Volvamos al doctor Larivière: lo que confiere tanto valor a las páginas de *Madame Bovary* que se refieren a él es el dejarnos ver al padre fallecido a través del recuerdo que Gustave conserva de él a los treinta y cinco años. El testimonio es irrefutable. No sobre Achille-Cléophas, sino sobre la opinión que su hijo tiene de él. Por desgracia, el culto del gran hombre ha adquirido tal virulencia en nuestro siglo que los críticos más lúcidos han visto en este personaje una "admirable figura", pintada "con amor". ¿Puede haber empresa más noble, más piadosa, que este esfuerzo intentado por el vástago del eminente médico para restituir a los lectores enternecidos los rasgos de su desaparecido progenitor? Por lo tanto, el retrato es halagador, tal vez halagado; ¡que alegoría: el genio que inmortaliza al talentol

Pero miremos mejor: el trabajo de Flaubert es implacable. Todo, en Larivière, es positivo. Y, ¿qué queda de él? Una nada. Peor: una negación.

Por lo tanto, un grande de este mundo, un príncipe de la Ciencia, un verdadero médico, admirado, temido, poderoso,

que se anuncia con estrépito y realiza su entrada en medio de un concierto de aplausos. Pero ¿cuándo? ¿En qué momento del libro? ¿En la época en que Charles Bovary seguía cursos en Ruán? En absoluto: cuando la muerte ha ganado, en el instante en que se dice: "La ciencia ya no puede más". Ya lo sé: de toda forma, era demasiado tarde; pero, precisamente por esta razón, si Flaubert hubiera querido sacudirnos de admiración, hubiera sido necesario que convocara a su *deux ex machina* a la vuelta de cualquier página, salvo ésta. Tiene buena cara, el padre Larivière: después de todo, los médicos prestigiosos son los que curan. Pero él, llamado a una consulta, ¿qué hace? Un diagnóstico. Impecable, por supuesto. Y después le lava la cabeza a su colega: el superior aparece, procede al juicio del inferior y lo condena sin apelación; el desdichado queda aplastado. Sólo que, inmediatamente después, el Gran Bonete de la medicina sólo tiene una preocupación: disparar sin despedirse. En efecto, hay en el libro esta frasecita llena de sobreentendidos, que parece haber escapado a los comentaristas: "Canivet, quien tampoco tenía interés en ver a Madame Bovary morir entre sus manos...". Quien tampoco: ¿había algún otro que también quería escaparse sin hacer ruido? El texto editado no añade nada. Pero en uno de los manuscritos publicados por Pommier, encontramos una indicación que no deja dudas: "(el doctor Larivière) salió con el pretexto de dar una orden... en realidad para alejarse de allí...". Ya lo sé: los médicos más concienzudos lo hacen: si no queda nada por intentar, ¿por qué cargar con las responsabilidades de una muerte inevitable? Y reconozco que estas prudencias son comprensibles. De todos modos, no dejan de ir acompañadas de cierta mezquindad. ¿Sería un error, se me dirá, juzgar a los médicos por esto? No digo lo contrario: conozco algunos que pueden consagrarse noche y día a un enfermo condenado y salvarlo a pesar de la Facultad. Lo malo es que Flaubert, al querer describir a su padre, ha elegido mostrarlo en el momento de la precaución y no en el de la abnegación o la eficacia. Extraño procedimiento: un gran hombre hace una entrada estrepitosa, fulgura, fulmina a su colega y se hunde en la impotencia y la mediocridad de alma. Y, además, ¿era necesario que almorzara en seguida después de la visita, y con tan buen apetito, en casa de Homais? Comprendo: los médicos no tienen por qué cargar con todos los males de sus pacientes; su misión consiste en curarlos y nada más. Para Larivière, la muerte es un evento familiar: ¿puede un suicidio impedirle una comida? Pero si Flaubert sólo quiso poner el acento en la

indiferencia adquirida con que los médicos necesitan acorazar-se para sobrevivir, ¿era menester que lo hiciera a expensas de su padre y, sobre todo, sin contrapartida? Y, ¿por qué nos deja oír los rumores de la multitud, que lo juzga "poco complaciente"? Naturalmente, los que hablan así son campesinos avaros y aprovechados que querrían una consulta gratis y están despechados por no haber podido obtenerla. No importa: desde el comienzo del capítulo, este médico llegado de la ciudad no hace más que negarse, cortar, desentenderse, huir. Se nos dice que es una luminaria, pero no lo sentimos: y, en caso de que lo sintiéramos, esta claridad apolínea nos parecería absurda en una obra desesperada, cuyo sentido sigue siendo, pese a todo: el mundo sólo es verdadero de noche. El doctor Larivière es cualquier cosa, salvo un ser nocturno. Posee "esa majestad indulgente que da la conciencia de un gran talento, la fortuna y cuarenta años de existencia laboriosa e irreproachable". ¿No será un poco farisaico en los bordes? Y, por lo pronto, sentimos que para Flaubert la conciencia tranquila de tener un gran talento sólo puede ser la aceptación de la mediocridad. En cuanto al genio, el único que cuenta, permanece ignorante de sí mismo y muere desesperado. El célebre médico no sabe que hay que buscar gimiendo; por lo tanto, no ve más allá de su nariz. Majestad prestada: y la palabra "indulgente" no arregla nada. La palabra ^o ha adquirido, desde los comienzos del siglo XIX un sentido ligeramente irónico y Stendhal escribe en Rojo y negro "(Se) van a reír de mi indulgencia". De todos modos, para aplicarla a Larivière, hay que darle a la palabra un sentido un poco particular: su indulgencia no es benevolencia, y no se define como una relación del doctor con los otros hombres. Si no fuera así, ¿por qué Gustave, que pesa cada palabra, no habla de "bondad"? Más bien se trata de una confianza en sus propios poderes y de un optimismo razonable respecto del curso de los acontecimientos. Esta dulzura de apariencia no está ahí nada más que para matizar la majestad. Y desaparece si a la fuerza de las cosas se le ocurre contrariarla un instante. Furioso por haber sido llamado demasiado tarde a la consulta, podemos ver cómo fulmina a su colega. Es la majestad desnuda que da sentencia: Larivière es un hombre de derecho divino. Por otra parte, su aplomo también se basa en la fortuna. Gustave, ya lo sabemos, y lo sabremos mejor, está lejos de despreciar el dinero. Pero la satisfacción de los bien provistos —por

* Débonnaire. (N. del T.)

ejemplo, Dambreuse en *La educación sentimental*— es condenada sin apelación.

Existencia laboriosa e irreprochable: perfecto. ¿A los ojos de quién? La palabra "irreprochable" no se presentó casualmente bajo la pluma de Gustave: una pseudo posibilidad enmascara apenas su negatividad real: Achille-Cléophas era irreprochable; lo cual quiere decir que los ruaneses no tenían reproches que hacerle. Sin faltas, sin vicios, sin escándalos. Pero el menor de los Flaubert, ¿cómo podría querer a la vez a ese marido escarnecido, perdido, arruinado, pero transfigurado por un amor infinito, a esa mujer con vómitos negros, de negro corazón, que muere condenada, y a este hábil galeno, tan fácilmente contento de sus éxitos, tan orgulloso de sus virtudes? Enfrentado a Emma, que agoniza y estaba condenada de antemano, el doctor representa el Triunfo y el Saber. Pero esta comparación, justamente, lo pierde: se revela como el Adversario jurado de Flaubert, el Enemigo —que, bajo las formas más diversas, aparece cien veces en sus obras. Y en su vida: Ernest pasa los exámenes y Flaubert es aplazado; Maxime Du Camp hace carrera en París; Musset, poeta fácil, saborea el vulgar placer de ser recibido en la Academia; y Achille, sobre todo Achille, el hermano mayor, gana dinero y ofrece cenas. Todos estos hombres han sido, uno tras otro, en el secreto del gabinete, comparados con Gustave, impotente, desconocido, secuestrado; y el primero de todos en cuanto a la fecha, Achille-Cléophas, que muere llevando consigo el dolor de sus conciudadanos, fue arrancado de la tumba y arrojado al dormitorio de Emma para que la vanidad de sus victorias se revelara ante nuestro infinito naufragio.

Nos queda por comprender por qué razón el menor de los Flaubert convirtió en un viejo polichinela a su Señor. ¿De qué le guarda rencor? ¿De haberlo maldecido, de haber preferido a Achille? Sin duda. Pero no se trata aquí de esto. O, por lo menos, no directamente. Volvamos al retrato de Larivière: dice blanco y negro a la vez. Acabamos de ver la túnica blanca, que cubre a un hombre bastante insignificante. Aquí tenemos el negro: el médico, se nos dice, "sabe todo" sobre la vida. Para Gustave, saber todo sobre la vida, tener un "presentimiento completo" de ella, es conocer su horror fundamental. También Emma ha descubierto todo: su suicidio es la conclusión y la totalización de sus experiencias. Este mundo pertenece al Diablo: sin duda Larivière lo sabía. La prueba: "Habría pasado por un Santo si la sutileza de su inteligencia no lo hubiera hecho pasar por un Demonio". Pero, ¿cómo con-

vencerse del horror de vivir si no se muere en consecuencia? ¿Cómo este doctor majestuoso puede poseer este saber y seguir siendo "indulgente"? La respuesta se impone: él conoce este horror científicamente, pero no lo siente. La expresión "sutileza de la inteligencia" debe ponernos en la pista, por la razón de que parece despistar: ¿qué viene a hacer aquí? ¿Es con "sutileza" que se descubre el Mal radical? ¿Son "inteligencias sutiles" los demonios? Sin embargo, está elegida, no dudemos. Y sobre todo, cuando queremos comprender las intenciones de Gustave en las obras de su madurez, lo importante no es tanto lo que publica como lo que saca de su texto antes de la publicación. Pommier nos señala esta variante: "...si la sutileza volteriana de su inteligencia...", etc. Es sorprendente que el adjetivo haya desaparecido de la versión definitiva. La causa es que decía demasiado. Lo cierto es que a Flaubert le gusta repetir que admira a Voltaire y detesta a los volterianos. Por otra parte, ¿le gustaba el mismo Voltaire? En muchos pasajes de su Correspondencia deja entender que este autor le inspira sentimientos mezclados. Cuando se habla mal de él, se siente incómodo, y lo mismo le ocurre cuando hablan bien. Los románticos, en la medida en que la burguesía revolucionaria y descristianizada les inspira horror, tienden a considerar a Voltaire, su ideólogo, un demonio: no olvidemos la "horrenda sonrisa" que Musset le atribuye. Horrenda porque, según el hijo del siglo, expresa el "regocijo" subversivo ante la desesperación de los sin-dios. Es un mal pastor que hace sufrir y no sufre. Cuando Flaubert escribe Madame Bovary, el romanticismo ya está bien muerto. Sin embargo, su influencia persiste sobre todos los que fueron marcados por él en su adolescencia. Y Gustave no cesará de considerar que *Cándido* es una obra maestra, a causa justamente de cierto pesimismo que, por otra parte, el menor de los Flaubert radicaliza. "Cultivemos nuestro jardín" se convierte, en su espíritu, en la expresión misma de su propio anacoretismo: el mundo es malo, huye de la realidad, entra en religión, es decir, en la literatura. En este sentido le gusta Voltaire por las mismas razones que llevan a los románticos a detestarlo. No ignora, de todos modos, que la amarga filosofía que se expresa en *Cándido* con "sutileza" y regocijo no fue vivida por su ilustre autor y que Voltaire hizo de todo en este mundo, salvo cultivar su jardín. La desesperación en frío, contagiosa, que se inspira a los otros sin sentirla uno mismo, con una alegría maligna y sádica: eso es lo que él reconoce en Voltaire y en los volterianos. Demonios, como Isambart, monsieur Paul, Ernest, etc., por ese su-

frimiento que suscitan y no sienten. Así es Larivière, ese monstruo que basa su orgullo en los honores recibidos, en la fortuna adquirida, en sus costumbres irreprochables, a pesar de que conoce la horrenda futilidad de todo esto.

Ahora me pregunto a los ojos de quién pasaba por un demonio el doctor Flaubert. Sus alumnos —a los que Gustave llama “discípulos”— lo querían, al parecer; respetaban su saber y, si lo temían, era más por sus saltos de humor que por su penetración diabólica de las almas. El doctor aterrorizaba con sus gritos, con sus cóleras célebres y tal vez, a veces, con esas palabras venenosas que saben encontrar los grandes nerviosos cuando se exasperan. En cuanto a su clientela, lejos de temer su “sutil inteligencia”, se encantaba con ella. Los medios liberales tenían a Voltaire en alta estima: era el pensador de ellos; en nombre de él condenaban el romanticismo, esa literatura de hacendados, pasatistas, cómplices del régimen: en contra del nuevo teatro llegaban hasta defender a Zaire. De este modo Achille-Cléophas reflejaba para los burgueses provincianos la ideología propia de ellos en forma más nítida y mejor elaborada: es lo que sellaba el entendimiento entre el médico y sus pacientes: se referían a una misma Biblia y más allá de estos textos sagrados, a una misma visión del mundo. No había ninguna posibilidad de que el cirujano jefe se haya mostrado a su rica clientela bajo el aspecto de Satán.

Sin embargo, Flaubert insiste. En el caso de que se haya observado que el doctor Larivière parece ser incapaz de inspirar amor o amistad, el novelista no dice ni una palabra. En cambio, nos informa ampliamente, complacientemente, sobre los temores que inspira este Santo demoníaco: “Su mirada... desarticulaba la mentira a través de los alegatos y los pudores”. Una versión anterior añadía: “...y dejaba caer los pedazos a vuestros pies”.

Podría creerse que se trata de Freud, pero a Larivière, ¿qué falta le hace esta penetración? Ya lo sé: en 1830 el médico, más que hoy, debía luchar contra sus enfermos; las mujeres rechazaban la auscultación, llamaban “vapores” a la constipación; no faltaban algunas que, siguiendo la moda inglesa, designaban con el dedo sobre una muñeca la sede de sus achaques. Había que arreglárselas con esto, hacer un diagnóstico a ciegas, basándose en síntomas exteriores, apurar a la paciente con preguntas y, por supuesto, hacerla enredar en sus mentiras. Todo esto no llevaba muy lejos. Por otra parte, los hombres se dejaban trabajar y no mentían. Y además, la

verdad, cuando se alteraba, no era ni muy profunda ni muy oculta: se mentía un poco sobre los órganos, sobre las costumbres, se bebía un poco más, se copulaba más frecuentemente que lo que se reconocía. Pero el cirujano jefe carecía de los instrumentos necesarios para llevar más lejos la investigación. Es decir, sondaba los riñones, no los corazones. Salvo uno: el del pequeño vasallo que lo adoraba. Un demonio: esta palabra, que viene de la infancia, revela los rencores y los temores de los primeros años. No se trata esta vez de esa insuficiencia, de esa inferioridad, de ese ser-relativo con que el padre admirable, injustamente justo, lo marcó desde los siete años: lo que se le reprocha al Progenitor es haber, ya desde esa época, leído a libro abierto en el alma de su hijo. Los sueños, las ensoñaciones y las mentiras que su mirada violó, desarticuló, son los de Gustave. Este, más de una vez, vio que su vida profunda "caía en pedazos a sus pies". En un inédito recogido por Pommier encontramos este detalle: "Es el hombre que hizo ruborizar más a la gente en cinco departamentos". En cierto sentido, es natural: las mujeres se sonrojaban al hablar de sus cuerpos al médico. Pero esto no merece ser notado: este pudor es cosa de la época. La palabra sorprenderá más si se piensa que, mucho tiempo después de la muerte del doctor, Gustave se ruborizaba hasta la raíz de los cabellos ante la mirada glacial de su madre: pues ella seguía siendo depositaria de la autoridad paterna. Y la mirada del gran hombre cortaba como un bisturí: parecía sumergirse en los ojos de sus hijos y disecarlos. Es la mirada del padre, sublimada, generalizada, que Flaubert intentará más tarde apropiarse con el nombre de "golpe de vista médico" o "golpe de vista quirúrgico".

Vemos el origen de este rencor. El médico jefe, a la mesa o de noche, después de la comida, se ocupaba un poco de sus hijos: parecía entonces conocerlos mucho mejor que lo que ellos se conocían a sí mismos. Pero sus nerviosidades, sus chaparrones de malignidad, herían tanto más a Gustave. Estos perdonaban a Achille, que también podía bajar la cabeza y aceptarlos apaciblemente; además, pupilo en el colegio, sólo se presentaba en el hospital general dos veces por semana. Y además no irritaba: Gustave irritaba a su padre y lo inquietaba: hemos visto que Achille-Cléophas espiaba a su hijo; en la conversación, pasaba de la comprensión a la ironía y de la ironía al sarcasmo. La misma palabra sarcasmo figuró un momento en el retrato de Larivière y después fue suprimida porque era demasiado reveladora: es ella, en efecto, la que

encontramos en *La Peste à Florence*: los "sarcasmos" de Cosme han vuelto malvado a García. "Hice gritar tanto..." escribirá Gustave a Louise; las acres burlas del padre confirmaban al niño en el sentimiento vergonzoso de su anomalía: lo marcaron al rojo vivo. ¿Qué burlas? El texto es claro: Achille-Cléophas acusaba a Gustave de mentir. Es lo que debemos tratar de interpretar.

En un comienzo, lo sabemos, no es al gran hombre a quien teme en su Señor: el niño, en cuanto fue capaz, se dedicó al culto del Progenitor: es el ministro y la vestal. Que el Dios adorable sea duro, exigente, sombrío y con frecuencia mudo, tanto mejor. Gustave es un hombre del Antiguo Testamento: la generosidad incansable del Padre consiste en brindar a su hijo menor un estatuto, convirtiéndose para él en una fuente perpetua de obligaciones. En una palabra, la estructura familiar y la imperiosa severidad de Achille-Cléophas produjeron un niño vasallo. De todos modos es menester que él acepte su vasallaje fundamental y que se le den los medios para pensarlo, una ideología sintética que justifique el impulso del inferior hacia el superior, haciendo descubrir en esto la relación vivida de inferioridad que liga la parte al todo. El pequeño Gustave, en sus primeros años, creía que Achille-Cléophas compartía los puntos de vista de Caroline Flaubert, esa fe religiosa que se adaptaba tan bien a la estructura jerárquica de la familia Flaubert: en realidad el médico filósofo la toleraba.

Cuando Gustave tiene siete años se desgarró el velo: el Progenitor no tiene nada que ver con estas puerilidades feudales; se lo hace saber; el niño queda fulminado: le parece que no quieren ya su amor porque carece de méritos. No es eso: por cierto, el doctor Flaubert muestra sus cartas en el momento de la caída, es decir, en el instante en que Gustave se entera de sus insuficiencias. Y se me ocurre que fue bastante brutal, en parte por fastidio, con este vástago que no le hacía honor. De todos modos, este Moisés no era afecto a las demostraciones: hemos visto que sólo tenía ternura con los niños muy pequeños; probablemente el chiquito le parecía demasiado mimoso; éste, cuando daba vueltas de noche en torno al sillón paterno, debe haber enjugado algunas miradas volterianas que le hicieron sentirse disminuido: tuvo vergüenza de los besos que quería dar. Volveremos sobre el punto.

Pero lo que Achille-Cléophas rechaza es ante todo una ideología. Con Achille, nueve años antes, no había procedido de otro modo: tal vez respetó más las formas con su hijo mayor,

de quien estaba orgulloso: de todos modos quiso, en cuanto pudo, iniciar a sus hijos en el pensamiento burgués. Cuando estaba de humor amable y tenía tiempo, no dejaba, podemos estar seguros, de expresar —sobre el hombre, sobre la naturaleza, sobre la religión— lo que él tomaba por sus ideas y que no eran más que la ideología de su tiempo: de otro modo, ¿cómo hubiera admirado Gustave la “filosofía” de este médico? Admiración abrumada: en las mordacidades de su padre veía la puesta en práctica de una doctrina atroz y verdadera en nombre de la cual su Progenitor le negaba el derecho al vasallaje y, de paso, convertía a su esencia misma en la más profunda de las mentiras. Para comprender la recepción que el menor de los Flaubert reservó a las teorías de Achille-Cléophas —es decir, según él, a la verdad— debemos abandonar por el momento a Larivière para examinar la otra encarnación del cirujano jefe. Gustave tiene diecisiete años en agosto del 39, cuando termina *Les funérailles du docteur Mathurin*. La gran desilusión que puso fin a la edad de oro mantiene su virulencia en este corazón herido y va a manifestarse casi a pesar del autor.

El breve relato interrumpe el ciclo autobiográfico. Es un cuento filosófico al estilo de los que había escrito dos años antes. Mathurin es un septuagenario “sólido a pesar de sus cabellos blancos, de su espalda encorvada”. “En una palabra —escribe bruscamente Gustave— un héroe”. A pesar de su edad, este anciano se parece extrañamente al doctor Larivière; mejor, leamos:

“Conocía la vida... conocía a fondo el corazón de los hombres y no había manera de escapar al criterio de su ojo penetrante y sagaz: cuando levantaba la cabeza, bajaba los párpados y miraba de lado, sonriendo, uno sentía entrar en el alma una sonda magnética que hurgaba en todos los recovecos... a través de la ropa veía la piel, la carne bajo la epidermis, la médula en los huesos, y de todo esto exhumaba girones sanguinolentos, podredumbre del corazón, y a menudo, en cuerpos sanos, descubría una horrible gangrena...”¹

Otros rasgos chocan con los primeros: se dice que vivió “dejándose llevar blandamente por sus sentidos”, lo cual responde apenas a la idea que nos hacemos del doctor Flaubert. El autor añade que esta vida transcurrió “sin desgracia ni

¹ Se notará asimismo que el autor da “discípulos” a Mathurin, y que designa con el mismo nombre a los alumnos de Achille-Cléophas.

felicidad, sin esfuerzo, sin pasión y sin virtud, esas dos ruedas de molino que gastan las hojas de doble filo". Y esto nos recuerda que el doctor Larivière practica la virtud sin creer en ella y que Achille-Cléophas es virtuoso por composición.

Al mismo tiempo, hay que reconocerlo, este personaje, en otros aspectos, es una encarnación de Gustave. El argumento solo, que se nos expone desde el principio, en *close up*, basta para mostrarlo: "Sintiéndose viejo, Mathurin quiso morir, recordando que las uvas demasiado maduras no tienen sabor... el verdadero motivo de su resolución era que estaba enfermo y que, tarde o temprano, tenía que irse de aquí. Prefería prevenir la muerte y no sentirse descuajado por ella". Se notará que Gustave atribuye dos motivos a la decisión de Mathurin: no diré que se excluyan enteramente, sino que el segundo —que es particular y concreto— relega el primero a las generalidades superficiales o, mejor dicho, el primero es tan sólo una resonancia de la sabiduría estoica; el segundo, traduce la angustia de Gustave. Lo cierto es que, desde que entró en su decimoséptimo año, la familia estuvo de nuevo en estado de alerta; el doctor Flaubert se inquietó; el joven mismo, ocho meses después de *Les funérailles*, nos confía su angustia: tiene miedo de morir. Habremos de ver en este capítulo las razones por las cuales la muerte —que le inspira un horror constante— nunca lo ha asustado de veras. Digamos que tiene el sentimiento de haber llegado al punto de no retorno y de acercarse irresistiblemente hacia algo que, a sus ojos, sólo puede ser la muerte. Gustave no es Gribouille: nunca soñó en matarse para evitar la muerte; lo que desea a veces, en esa época, es que un suicidio detenga a tiempo el proceso irreversible que lo lleva hacia la innombrable,² que se convierte, en el presentimiento, en su más íntima posibilidad. Pero en el 39, e incluso en *Novembre*, tiene dificultades para figurarse esta amenaza —simple anuncio de que su vida se cambiará en sí misma por un estrechamiento catastrófico— si no es bajo la forma de un anuncio de muerte prematura. De hecho, su Mathurin no sólo es un anciano (la vejez es una manera de sobrevivir a su vida que no desagrada a Flaubert, por lo menos en esa época, ya que en las *Mémoires d'un fou* el niño anhela tener la edad del retiro, que lo arrancará del

² Este proceso es la aceleración vivida de la preneurosis que habrá de culminar en la explosión neurótica de Pont l'Évêque. Hablaremos detenidamente de esto en el segundo tomo de esta obra.

mundo y sus pasiones); está enfermo. Desde hace ocho días ha contraído una pleuresía que no lo perdonará y, *enterado* de su estado, decide adelantarse a su destino y quitarse la vida con una indigestión. ¿Es un suicidio? Apenas. ¿En dónde está el acto? ¿Y el arma? ¿Dónde está? Se mata sin pistola y sin veneno: no hay cicuta para este Sócrates, que adelantará su último instante abusando de los bienes de este mundo. El alcohol es tóxico, es cierto, pero Mathurin hasta ese momento "sabía" comer y beber. Si se atraganta y se emborracha esa noche es para demostrar con su fin grotesco que el Bien puede ser asesino. En otros términos, hay que elegir entre una abyecta temperancia, condición necesaria de la longevidad, o el infinito Deseo de Todo, que calcina. Volvemos a encontrar este tema en *Novembre*: un adolescente que muere, víctima de pasiones insaciadas, nada mejor; un viejo que sucumbe por el peso de los años, nada peor: es un cobarde, una naturaleza minúscula, un atolondrado. En cuanto a Mathurin, poco faltó para que muriera por casualidad: tenía manejos sospechosos con su salud. Sin embargo, recapacita en el último instante: y "fue grande en la muerte". Reconocemos aquí a Gustave: obrar, para él, es padecer de buen grado. Y además, en cierto sentido, este suicidio es una totalización: al abandonarse a la pleuresía hubiera vivido tres días más, pero, ¿quién sabe? En la fiebre, pasó del coma a la nada. En una noche de embriaguez, este Sócrates sin cicuta resume toda su vida y toda su experiencia: están presentes "discípulos" para recoger su ciencia y transmitirla. Esta interrogación farsesca: "Puesto que tengo que morir, ¿me mataré?", encontrará su forma verdadera en *Novembre*: puesto que no escaparé al Destino, que odio, sin una humillante metamorfosis, ¿no vale más tirar la esponja con un pistoletazo? Por supuesto, nada es tan claro, pero el esquema es visible: es menester que Mathurin vaya hasta el extremo de un desarrollo inflexible cuyos momentos todos están previstos, o que rompa de golpe suprimiéndose. La supresión por suicidio tiene como meta precisa la *recuperación in extremis*.

¿Qué ha venido a hacer Achille-Cléophas en este pellejo? ¿Cómo se ha metido en él? Digo por lo pronto que está directamente ligado al mal de Gustave, pues ha comenzado por dar a los trastornos de su hijo menor una existencia objetiva, aunque sólo fuera por dejar ver, a través de su inquietud, que había reparado en ellos. Desde este punto de vista, el temor religioso y el resentimiento hacen que el Señor negro se con

vierta para su hijo en la unidad sintética de los trastornos objetivados, es decir, en la enfermedad misma: Gustave no puede interiorizar los síntomas de ésta, que no conoce, pero que cree saber —muy erróneamente— que son conocidos por Achille-Cléophas, sin llamar sobre sí la mirada que diagnóstica y que da un sentido a lo que el joven siente confusamente. El padre estará presente en la vesanía vivida como la voluntad que la ha descubierto y tal vez inventado, como el rostro otro y el nombre oculto del mal que no tiene nombre.

De paso, en las profundidades subjetivas, el médico se transforma en paciente: el sujeto extraño se convierte en el objeto íntimo, el ocupante queda encarcelado. Al soñar en su propio suicidio, Flaubert se pone, sin darse cuenta, a contar los últimos instantes futuros del doctor Flaubert; no hace más que seguir su inclinación, ya que la muerte del padre es uno de los fantasmas que él acaricia con más placer. Notemos que este asesinato ritual es también, por cierto lado, una tentativa de identificación: padre e hijo, cosidos a la misma piel, mueren juntos. Tentativa abortada; apenas esbozada, la identificación se quiebra y sigue un desdoblamiento. El personaje realiza sucesivamente sus componentes contradictorias. Primero el padre, después el hijo. Mathurin, para empezar, ha recibido en herencia esa ponderación que proviene a la vez de la razón y de la mediocridad. Es uno de esos "sabios que comen lentamente y que pueden el último día, a los postres, cuando unos duermen y otros ya están borrachos desde el primer servicio... beber al fin los vinos más exquisitos, saborear las frutas más maduras, gozar lentamente de los últimos fines de la orgía... y luego morir...". En resumen, se ha economizado toda su vida para gozar de la existencia en sus últimos momentos. Y esta temperancia calculada, este suave epicureísmo, ni siquiera desaparece en los comienzos de la embriaguez: "Al principio fue una embriaguez calma y lógica, una embriaguez suave y prolongada a placer".

El alma de Mathurin, después de las primeras botellas, se nos sigue presentando como un "odre lleno de felicidad y de licor". A esta embriaguez corresponden frases amables y dignas: "Después de todo, he vivido, ¿por qué no morir? La vida es un río, la mía ha corrido entre praderas llenas de flores... adiós, vientos de la noche... La vida es un festín...", etc. Comparaciones medidas y banales para expresar este lugar común: el consentimiento a la muerte de un viejo colmado por la vida. ¿Habrá de morir así? Se diría. Flaubert, en este momento del

relato, escribe, en efecto, —siempre el close up— estas líneas que podrían pasar por la conclusión:

“Se sumergió antes de morir en un baño de excelente vino, bañó su corazón en una beatitud que no tiene nombre y su alma se fue derecho al Señor como un odre lleno de felicidad y de licor”.

¿En qué quedamos? ¿Entonces la vida es buena? En este mundo bien hecho, ¿bastaría evitar los desvíos, frenar las pasiones, para recoger, jubilado, los frutos dorados del otoño? Esto es algo que no se parece a lo que piensa y siente Gustave en esta época, a lo que pensará y sentirá toda su vida; ni siquiera a lo que escribía al comienzo del relato: recordemos que Mathurin “veía... la podredumbre del corazón y, a menudo, en los cuerpos sanos, descubría una horrible gangrena”. La ambigüedad de la última frase apesta de rencor: ¿los cuerpos en cuestión parecen sanos? En tal caso, todo está podrido, a pesar de las apariencias. ¿Estaban realmente sanos? En este caso, “el ojo sagaz” del buen doctor los afecta con la gangrena que él pretende descubrir. En efecto, una sola cosa es indudable: esta gangrena existe. Gustave dice a la vez a su padre: “Lo sé, mi alma parecía pura, pero tú, señor adorable, descubriste el Mal que estaba oculto en ella”. Y: “Yo era puro. Tu mirada demoníaca me ha hecho malo al suponer de antemano y por principio que yo lo era”. De todos modos, para Mathurin el universo está podrido: ¿cómo podría gozar de él, aunque solo fuera en el instante de suprimirse? El autor añade, por otra parte, y en el mismo pasaje, que ha vivido “sin pena ni felicidad, sin esfuerzo, sin pasión y sin virtud”. Es todo lo que se puede desear en el reino de Satán. En resumen Mathurin utiliza su conocimiento del corazón para gobernarse científicamente. El resultado, sin duda, no fue el de hacer fluir ese río, la vida, “entre praderas llenas de flores”, como lo pretende después de las primeras libaciones. A lo sumo ha llegado, en el curso de su larga existencia, a mantener en él ese vacío puro, la ataraxia de los antiguos. No puede decirse que haya sido este el humor de Achille-Cléophas, sombrío, colérico y recriminatorio: sin embargo, debía pensar y decir a sus hijos que la flemma interior representaba la única perfección posible. No es que la quisiera para sí este buscador apasionado. Pero el utilitarismo —su única ética— se fundaba en el sensualismo y éste, hágase lo que se quiera con él, siempre vuelve a Epicuro como un caballo a su establo. Encontramos aquí, sobre todo, uno de los

sueños de Gustave: no sufrir más. Como el sufrimiento es, según él, el sabor mismo de la vida, sólo encara seriamente dos maneras de evitarlo: una, despreciable, consiste en permanecer en la superficie de uno mismo; la otra, o envejecimiento precoz, consiste en haber sufrido tanto que ya no se pueda sufrir más. Y aquí añade una tercera solución: el conocimiento por las causas y el gobierno científico de sí mismo. Creo que esta concepción es un vestigio de su primera infancia. Por mucho tiempo el niño confió en el padre, convencido de que esta mirada, tan dispuesta para disecar las almas, sabía también volverse sobre sí. En el momento de *Funerailles* la idea lo incomoda, juega con ella sin creer demasiado. O, mejor dicho, ella es el indicio de su estupefacción: ¿cómo concebir que, a pesar de su diabólico poder de penetración, que descubre el Mal en todas partes y hasta en sí mismo, Achille-Cléophas no sea más desgraciado? Malos humores los hay, por cierto: grita y a veces llega a verter lágrimas. Pero estas agitaciones de superficie no le impiden llevar la más apacible de las vidas. Y la verdad del padre, a los ojos de su hijo menor, es la majestad benévola de Larivière. En *Les Funerailles* Gustave describe sin duda una actitud familiar de Achille-Cléophas, que lo escandaliza profundamente: cuando el pater familias levanta la cabeza y mira a su hijo de lado (y de arriba a abajo) entre sus ojos a medio cerrar, éste siente que una sonda magnética le penetra en el alma. Para encontrar allí necesariamente la podredumbre, o para ponerla en el caso de que no estuviera. Y mientras este demonio ve el Mal hasta en el fondo del corazón de su vástago, el monstruo se pone a sonreír: este es el escándalo. ¿Se complace el médico filósofo en respirar el hedor de la carroña? ¿Se regocija al descubrir en este hijo que ha maldecido los efectos rigurosos de su maldición? ¿O se felicita, padre insensible, de hallar en el corazón torturado del niño la confirmación de una hipótesis o, más genéricamente, de su filosofía? Para Gustave es un poco de todo esto. Pero cuando escribe *Les funerailles* parece sobre todo impresionado por la insensibilidad que presta a su Progenitor. Se notará, en efecto, que Mathurin vive "sin pasión", es decir, no tiene ni siquiera la de conocer que, hasta cierto punto, podría servirle de excusa. Este extraño carácter es un diablo por la inteligencia; en la vida es una pequeña naturaleza timorata, que se administra. El joven venga al niño-mártir y se permite despreciar un poco a su verdugo. Detrás de Mathurin, ¿no se escondería monsieur Paul? Al escándalo, por otra parte, se

añade un problema insoluble de epistemología: ¿de dónde viene la ciencia de Mathurin? ¿Cómo la adquirió? Gustave promete informarnos en un grueso libro del cual *Les funérailles* deben ser tan sólo la conclusión. Pero es para disimular su turbación. Gustave da por aceptado que la experiencia es lo único que fundamenta el saber. Pero si es así, ¿cómo se puede adquirir la sabiduría sin haber conocido la locura? La respuesta la dará en *Madame Bovary*: "(Larivière) era una especie de viejo fraile rebosante de secretos domésticos". Pero ya la conocía en la época en que describe al doctor Mathurin. Y la encuentra lamentable: su padre conoce de memoria el repertorio de las locuras, de las pasiones, de los dolores, por haberlos estudiado en los otros. A lo cual objeta implícitamente Gustave que nunca se comprende a los locos si uno mismo no ha sido loco: sin esta experiencia personal, que sólo puede conducir a la desesperación, se captarán esquemas, se podrá intentar una clasificación desde afuera: la "realidad" vivida se escapará.

Así es Mathurin: el conocimiento del Mal, pero no el Mal de vivir. Un escéptico, en definitiva: no cree ni en Dios ni en el Diablo ni, sobre todo, en los hermosos sentimientos. Y aquí lo tenemos envejecido, apagado, racimo de uvas demasiado maduras, que han perdido su sabor: triste fin de un volteriano. ¿Y si, de todos modos, antes de morir, interiorizara y totalizara las experiencias de los otros? ¿Si las hiciera suyas, de repente? El polvorín saltaría, el escéptico explotaría, se convertiría en un "héroe" de acuerdo con el gusto de Gustave.

Bruscamente todo se transforma, en efecto, por la imprevista mutación del doctor:

"... el humo de sus pipas³ sube hasta el techo y se difunde en nubes azules que se remontan, se oyen vasos entrechocados y palabras; el vino cae al suelo, juran, chacotean; la cosa se va poniendo horrible, se van a morder. No hay nada que temer: muerden un pollo gordo y las trufas que se escapan de sus labios rojos ruedan sobre el piso".

Los discursos de Mathurin se alteran: ríe, empieza a vociferar; Gustave quiere aterrarnos con la irreverencia del viejo moribundo; si no lo logra, es porque su cinismo se reduce a lugares comunes, como el elegante estoicismo de las páginas anteriores. En todo caso, la intención es segura. Oigamos:

"Esa última noche, entre los tres hombres, ocurrió algo mons-

³ Este Sócrates muere en medio de sus discípulos.

truoso y magnífico. Había que haberlos visto agotar todo, secar todo... todo pasó ante ellos y fue saludado con una risa grotesca y una mueca que les dio miedo; la metafísica fue tratada a fondo en el espacio de un cuarto de hora, y la moral mientras se emborrachaban con una duodécima copita. Y, ¿por qué no? Si os escandalizo, no continuéis: cuento los hechos”.

El relato —como las *Mémoires d'un fou*— está dedicado a Alfred; con Alfred hacía, los jueves, estas reseñas exhaustivas e implacables: nada quedaba en pie. En cuanto al vino, Gustave no abusaba de él, pero Alfred se emborrachaba a muerte, literalmente: bebía para destruirse, hemos de verlo. Estas dos indicaciones nos bastan: hasta este instante el papel de Mathurin era desempeñado por el padre; ahora lo interpreta el hijo.

“Ingresado al cinismo, habrá de marchar por él con toda su fuerza, se sumergirá y morirá en él con el último espasmo de su sublime orgía”.

Con estas tres palabras: “ingresado al cinismo”, Gustave nos quiere decir que la metamorfosis ha sido objeto de una decisión: el saber diabólico de Mathurin, dando finalmente sus frutos, lo salva de una muerte innoblemente modesta; no es que la aproximación de sus últimos momentos le haya enseñado nada: sólo totaliza, pero la totalización, para Gustave, no puede realizarse sin una voluntad de cinismo: ella descubre la condenación del hombre y su nada. La pleuresía determina al modesto doctor a convertirse en lo que era: un diablo.

“El fraile entra, Mathurin le arroja (una jarra) a la cabeza, ensucia el sobrepelliz blanco, vuelca el cáliz, asusta al monaguillo, toma otro y se lo derrama en la boca lanzando un aullido de bestia salvaje; retuerce su cuerpo como una serpiente, se remueve, grita, muerde las sábanas, sus uñas se clavan en la madera de la cama”.

Naturalmente, después de este paroxismo, se aplaca: muere sosegadamente, nos dicen. No importa: lo que acaban de describirnos es a Satán bajo una ducha de agua bendita. En otras palabras, el doctor Flaubert, ingresado al cinismo, pasa del cientificismo a lo innoble y, totalizando finalmente su experiencia tan elogiada, se convierte al morir en la “estatua del escarnio”. ¡Qué satisfacción para el alma rencorosa de Gustave! No sólo asesina a su padre, sino que, por añadidura, lo obliga a morir en la piel del Loco de Carnaval. Mathurin

se inmola a Yuk, más fuerte que la muerte. Pero esto es ir demasiado lejos: desde hace un momento el padre se eclipsa y es su hijo, el sacrificador, quien ocupó el lugar de la víctima. El escepticismo volteriano de Achille-Cléophas no le impedía gozar de la estima universal; el hijo, al asumirlo en el sufrimiento y el odio, lo transforma en un cinismo escandaloso. La austeridad un poco sospechosa del primero encuentra su verdad en la desesperación farsesca del segundo. Emborrachad a Achille-Cléophas y obtendréis a Gustave.

La identificación, al fracasar, (hay dos Mathurin, es indiscutible) se ha transformado en filiación. Aunque todavía no puede decirse si el padre se ha convertido en el hijo o si lo ha engendrado. Lo seguro es que el hijo, a los ojos de Gustave, es el padre radicalizado. Esta extraña metamorfosis marca claramente la actitud del joven hacia el cientificismo de Achille-Cléophas. El poder de disecar los cuerpos y las almas es para el hijo menor un objeto de horror y de respeto: Gustave codicia la **experiencia** del médico jefe.⁴ Al mismo tiempo, le parece que ésta es un virus con que se lo ha infectado, la causa misma de su anomalía, el origen de su "presentimiento completo de la vida"; su padre hace la ciencia, Gustave la **sufre**, lo cual es una manera de ser frustrado por ella: no la ve, sino que está marcado por ella, como el condenado en La colonia penitenciaria de Kafka. Además, si bien admira este saber asesino, le parece, desde lo alto de su desdicha, que su padre no es digno de él: ¿cómo puede mostrarse moderado, cumplir seriamente sus obligaciones profesionales, practicar la virtud sin creer en ella y hacer inversiones muy estudiadas? En Gustave, por lo menos, la experiencia se totalizará: sufrimiento, escarnio universal, muerte. Se presiente, al término de este análisis, la situación singular del hijo menor: el pater familias no considera el mecanicismo como una ideología pesimista: es el pensamiento de su clase, una manera de concebir el mundo y la sociedad, un medio de imponerse; el cientificismo no es un escepticismo, sino al contrario: es una teoría de la Verdad; así lo encara Achille; pero el menor, frustrado, ve en él un cinismo desesperante: la negación de todo valor, de todo consuelo religioso; la ciencia paterna, que lo ha desengañado demasiado pronto, no es negada por él, sino que quiere,

⁴ Como habremos de ver, éste es el sentido de un relato de su adolescencia L'Anneau du prieur. La palabra **experiencia** (en el sentido de saber empírico) aparece en Novembre.

por el contrario, cumplirla, llevarla a su término, radicalizarla. La teoría de la Verdad se convierte en la teoría de la Desesperación. El mecanicismo ateo resentido —más que repensado— por un joven profeta perseguido por su Destino pierde su carácter esencial —que es el de describir al mundo en exterioridad— para convertirse en una nueva voltereta de Satán; para Gustave, es la teoría de su Destino: el Diablo creó expresamente un alma religiosa que aspira al infinito, a los raptos, a las elevaciones, para arrojarla a un universo sin valores y sin Dios. En este plano, el mecanicismo interiorizado se le aparece contradicho por el instinto, por la necesidad de creer, es decir, de escapar a la exterioridad mediante un vínculo interior con el infinito a la vez como su frustración fundamental y como la explicación científica de toda frustración. Una vez más perdió de antemano, puesto que unifica pasionalmente una ideología que, por la atomización del cosmos y de los hombres, pretende denunciar nuestras ilusiones y librarnos de nuestras pasiones. Veremos la parte del resentimiento y de la intención negativa en este asunto: no es con perfecta inocencia que Gustave desvía al Mecanicismo de su camino real para convertirlo en el Evangelio del Diablo. Pero actualmente sabemos lo suficiente para intentar reconstruir la evolución de este pensamiento trucado y su choque de rebote sobre lo vivido, que lo tomó prestado y lo modificó para producir su justificación ideológica.

B. SINTESIS PROGRESIVA

EL CIENTIFICISMO

La experiencia, sólo la experiencia; todo debe nacer de ella, todo debe volver a ella. Es el acto de fe del doctor Flaubert, el que impone a sus hijos. Gustave no duda un instante de que su padre sea un hombre de experiencia. Muy temprano le envidia su saber. De aquí un nuevo malentendido del cual el padre nunca se dará cuenta y que pesará hasta el fin sobre el hijo.

Achille-Cléophas observa. Diseca con celo, pero la disección suele ser un inventario: se establece el mapa del cuerpo humano; se redacta, después del deceso, las actas de las modificaciones que aporta la enfermedad. También ocurre que el

doctor Flaubert recoja datos sobre los accidentes que se producen durante ciertas intervenciones quirúrgicas: clasifica los hechos, arriesga algunas interpretaciones que quedan en el aire al no ser verificadas por la experimentación. Desde este punto de vista su "Memoria sobre los accidentes causados por la reducción de las luxaciones" merece plenamente su título, a condición de que se lo ponga en femenino: es una memoria. Esto se explica por el estado rudimentario de las técnicas y también de los instrumentos, y sobre todo por la imposibilidad de trabajar sobre los vivos. No había llegado el tiempo de la "medicina experimental": había que contar con la enfermedad para verificar por medio de ella sistemas experimentales frente a los cuales el médico, por otra parte, no podía ser si no testigo pasivo. Pero, lo hemos visto, la humilde "sumisión a los hechos" del empirismo disimula el más orgulloso de los intelectualismos: apoyado sobre un conjunto de signos, el sabio debe continuar su análisis hasta poder fundamentar el saber universal en un sistema terminado y riguroso de verdades analíticas.

De tal modo, una Lógica ambiciosa se descubre como el reverso de la sumisión a los datos sensibles: la pasividad del espíritu es el principio planteado para justificar la actividad de la inteligencia. Achille-Cléophas es eminentemente activo; en otros términos, la descomposición analítica o, si se prefiere el trabajo del bisturí, no puede hacerse sin que sus diferentes momentos estén sostenidos y ligados por la unidad de un proyecto, de una investigación e incluso de una idea que hay que verificar: el análisis es, en sí mismo, una empresa sintética; pero ignora, en la época, este aspecto de su itinerario: le interesa sólo el objeto, que hay que reducir a sus elementos. Por supuesto, la descomposición, para el cirujano jefe, debe ser seguida, tarde o temprano, por una recomposición. Pero este médico, heredero del siglo XVIII, no iba más lejos que Condillac, quien escribía: ⁵ "En efecto, si quiero conocer una máquina, la descompondré para conocer cada parte por separado. Cuando tenga una idea exacta de cada una y pueda ponerlas en el mismo orden en que estaban, entonces concebiré perfectamente esta máquina, porque la habré descompuesto y recompuesto". Todo depende, por supuesto, de lo que se entienda por "orden". Hay que notar, sin embargo, que una máquina recompuesta no es una máquina en orden de marcha: se requiere la energía para ponerla en movimiento. Le hizo

⁵ Logique et langue des calculs.

falta a Lavoisier para lograr, a partir de los elementos, la recomposición del agua. Pero el buen abate lo previó todo: a falta de las cosas mismas, recompondremos el orden de los signos en la lengua convencional que habremos inventado para el caso. La consecuencia de una ideología que hace desaparecer el movimiento y la energía es que, para el conocimiento, no haya diferencia entre una máquina quieta y una máquina en movimiento. Más aun: la verdad de ésta reside en aquélla. Concepción que, aplicada a la vida, equivale a hacer de la muerte la verdad de la vida. Achille-Cléophas no veía en esto inconveniente: disecaba un cadáver; la recomposición se hacía sobre las planchas anatómicas; después de haber cortado se cosía, o más bien se representaba con imágenes la vuelta a su lugar de los órganos "en el orden mismo" en que se los había encontrado; era el saber, el conocimiento exacto de la máquina humana. Hoy es claro que este ordenamiento no puede dar cuenta del funcionamiento de los órganos, es decir, de su función en la unidad estructurada de un organismo viviente. Pero Achille-Cléophas estaba entre aquellos que luchaban, con razón, contra el organicismo y que consideraban esta doctrina una prolongación bastarda del pensamiento religioso. Este médico sabía bien que la vida difería de la no vida, y que era menester explicar esta diferencia. Pero dado que, de todos modos, la verdad de los fenómenos, sean cuales fueren, residía en el mecanismo, la oposición entre lo vivo y lo inanimado no le parecía fundamental: la verdad sintética de nuestra vida era, a sus ojos, que no hay síntesis que no sea ilusoria o verbal; siguiendo a Condillac a La Mettrie, extiende al género humano la idea cartesiana del animal máquina.

Gustave supo muy temprano que su padre disecaba: cuando el niño jugaba con su hermana en un jardincito que estaba detrás del ala izquierda del hospital, bastaba con treparse a las rejas de las ventanas para ver los cadáveres. Si el hijo menor de un cirujano, en la actualidad, asistiera a los trabajos de su padre, situaría las acciones de éste —directa o indirectamente— en una perspectiva terapéutica. El muerto salva al vivo: el cadáver sobre la mesa de mármol crea inmediatamente un coeficiente de utilidad. Es posible hacérselo comprender a un niño: la muerte está en manos de los hombres porque los hombres están en manos de la muerte. La muerte se vuelve —sin dejar de ser límite absoluto, es decir, naturaleza—, cada día menos natural. En esta perspectiva, puede

conservar a los ojos de un niño su horror subjetivo (éste puede, desde los primeros años, sentir angustia ante la idea de su futura desaparición); objetivamente, asusta menos: por chocante que sea, el cadáver es un medio de vivir. El hijo menor de un cirujano, a mediados de nuestro siglo, se apasionaría por un injerto de corazón.

En la Francia desconectada de 1830, cuando el reclutamiento de médicos es más lento, los muertos que ve el pequeño Gustave son ya objetos de ciencia, pero de una ciencia pasiva, que analiza y no recompone, de una ciencia impotente que quiere conocer y no sabe curar. Por supuesto, pretende conocer para curar. Pero sabe que no sabe nada y que necesita observar largo tiempo a los muertos sin extraer de ellos el medio de prolongar la vida. Y como este conocimiento sólo es práctico rara vez, los niños Flaubert sienten oscuramente el carácter casi desinteresado de las investigaciones paternas: el país dormita y redescubre sus actitudes tradicionales ante los grandes problemas de la condición humana; y son precisamente estas actitudes —en particular el *laissez faire*— que la familia del médico jefe ha retomado por su cuenta. Para los dos niños que juegan en el jardín la muerte, insoportable y familiar, parece sobre todo natural. Viene cuando se le ocurre: no se le podrá hacer ceder ni una pulgada. Gustave piensa que su padre la estudia como un botánico puede estudiar una especie. Más tarde, leamos sus cartas, sus obras, nunca lo veremos encarar la medicina como una lucha por la vida; la considera una ciencia más que un arte. En el cirujano, admira la mirada y no las manos. De su padre, de Larivière, finge elogiar el saber teórico, las virtudes, pero no las curaciones que han hecho. De Charles Bovary, que fracasa tan miserablemente al intentar operar un pie equino, se podría decir, evidentemente, que es un ignorante. También de Canivet, que se equivoca en el diagnóstico. Pero el boticario Homais, cuya inteligencia es subrayada por Thibaudet, es apenas más brillante: al no poder curar al ciego, lo hace echar de la comarca. Larivière, Canivet, Bovary, Homais: he aquí el “cuerpo médico” en 1836; algunos matan, otros dejan morir, los más eminentes salen disparando para evitar comprometerse. Si nos remitimos a la Correspondencia, a las imprecaciones de Flaubert contra los médicos comprenderemos su sentimiento profundo: la medicina no cura; para él, esto proviene en parte de que aún está en sus comienzos, pero también es, y sobre todo, porque se lanza contra el límite natural del hombre,

contra su infranqueable destino. Y este sentimiento —que guardará toda su vida— refleja sencillamente la actitud de la burguesía todavía campesina de la que proviene. La muerte se padece. Es —parcialmente— objeto de conocimiento; se presenta por sí misma como un análisis, en el sentido etimológico de la palabra, puesto que suprime los vínculos vivientes entre los órganos y facilita el conocimiento analítico —es decir, anatómico— del cuerpo humano. El doctor Flaubert, por lo menos, piensa que la vida, como tal, debe ser un día el objeto de un saber, aunque sólo sea para descubrir, detrás de la ilusoria unidad orgánica, el conjunto complejo de sistemas mecánicos en movimiento que se ordenan los unos a los otros desde el exterior. El niño no va tan lejos: cree lo que ve. Si la muerte se le aparece como la verdad de la vida, no es sólo por haberse penetrado de la abstracta necesidad que hace que todos los hombres sean mortales: el cadáver representa a sus ojos la realidad permanente y concreta del cuerpo vivo. Desde temprano ha visto dibujos, láminas anatómicas que reproducen órganos más muertos que en la realidad, lavados de sangre. Así son, en realidad, los seres humanos: cadáveres que se ignoran. No cadáveres futuros: hoy, en este mismo instante, está convencido de llevar al suyo bajo la piel. Se trata naturalmente de un sentimiento más que de una idea: de un pensamiento mágico, si se quiere: lo cierto es que nunca lo abandonará. La razón primera es el descubrimiento de la mortisección: para él es un sacudimiento el espectáculo de su padre inclinado sobre una carroña, empeñado en arrancarle el secreto fundamental del hombre. Pero el niño es cómplice: padeciendo sin comprender el racionalismo analítico, no comprende que el escarpelo paterno procura sacar a la luz los más delicados engranajes de una máquina precisa y compleja, ni que Achille-Cléophas considera que la exterioridad es el estatuto fundamental de la materia, sea animada o inanimada. Pasivamente constituido, Gustave sólo atiende al obscuro abandono de los cadáveres, que le reflejan su propia pasividad. Obra, lo fuerzan a ello, sabe usar debidamente un tenedor, una cuchara, se viste solo: pero bajo estas actividades de imposición conoce desde hace mucho tiempo su inercia, su indiferencia a todo lo que no es rumia rencorosa, su ausentismo profundo; este es el cadáver que tiene bajo la piel. Fascinado por esta materia hedionda, hecha a su semejanza, descubre en ella un menos-ser que tiene el doble carácter contradictorio de ser, la burla de la belleza, de la juventud, de la dignidad

humana y, al mismo tiempo, de producir la verdad de ellas. El cadáver le produce horror cuando bulle de vida póstuma, es decir, cuando la descomposición se manifiesta en éste como poder interior de descomponerse. Pero, ¿qué se refleja en la unidad negativa de su purulencia, sino la vida "ántuma", la que Gustave padece en el presente? ¿No es ella también una descomposición? No sólo en lo abstracto y porque le parece un proceso irreversible de involución, sino directamente, concretamente, porque él asimila esta fiebre que embruja a la materia en este instante —y que lo produce a él mismo— a la actividad otra que, desde la entrada en el ataúd, se encarniza sobre los muertos; por las innobles químicas de sus digestiones, por el hedor de sus excrementos, por la fetidez de su aliento, de sus traspiraciones, por los racimos que aparecen debajo de la piel, por sus jugos, por el pus que, sin razón aparente, se junta en ronchas rojizas que supuran, abcesos amarillos, forúnculos, flemones, por la licuefacción de su carne, ¿no es en vida, acaso, la carroña que será post mortem? Hay dos vidas y Gustave las soportará, una después de la otra; separadas por un corte, las dos se orientan hacia su aniquilamiento: una lo ha tomado en el vientre de su madre y lo atormenta con un envejecimiento irresistible; la otra lo tomará en su lecho de muerte y lo roerá hasta que vuelva al fin a la pura inercia de la materia inorgánica.

Encontramos aquí, por primera vez, el vínculo irracional pero indisoluble del *Fatum* de Gustave y del Mecanicismo paterno. Si la verdad reside en éste, la maldición de Adán es lo orgánico. El Padre eterno y el pater familias produjeron misteriosamente una combinación de moléculas y la dotaron de una interioridad mendaz expresamente para que se descomponga, es decir, para que vuelva a ser, a través de los peores sufrimientos, ese sistema mecánico de átomos —regidos por la ley de exterioridad— que nunca ha dejado de ser por debajo. Achille-Cléophas explica a su hijo que la vida es una máquina compleja y que el análisis, tarde o temprano, la reducirá a sus elementos; y el niño comprende que es un montón de materia maldita, una unión forzada de átomos que sólo la mala voluntad de un Señor negro mantiene reunidos, nada más que lo bastante para que su dispersión sea progresiva. El alter ego, unidad miserable de lo diverso, no puede querer ni conocer la vida orgánica. La padece. Misteriosos metabolismos le recuerdan sin cesar la cara de sombra de su existencia, señalándose a él por medio de dolores o necesidades, exigencias otras que él se ve forzado, al principio suave y después irre-

sistiblemente, a satisfacer y cuya satisfacción, lejos de restaurar la integridad de su organismo, no hace más que acelerar su declinación. De aquí proviene —en parte— el horror de Flaubert por las necesidades naturales: comer, para él, es mantener su carroña, de acuerdo a la voluntad-otra y contra su propia voluntad. Esta extraña alteración del mecanismo científico conviene maravillosamente a su constitución: el aspecto energético y práctico de la organización biológica se le escapa: lo vivido se hace vivir por él como un fluir de síntesis pasivas: roces, deslizamientos, repeticiones en disminución, senescencia. Pero hay que reconocer también que esta doctrina, nunca explicitada —se haría trizas a la luz— es trabajada por lo bajo por su resentimiento. Gustave dio, mal que bien, una estructura ideológica a su creencia en la maldición de Adán. Al mismo tiempo, maldice a la vez a su padre como creador (de muertos embrujados) y como analista: es una sola y misma cosa el movimiento del escalpelo y el proceso de descomposición natural: el *pater familias* ¿no habrá creado a Gustave para observar su putrefacción, de vivo, y de muerto, para diseccionarlo a su gusto? El análisis no mata, ya que todos somos muertos-nacidos y conscientes de serlo, pero, antes de reducir el organismo a la pureza de sus componentes inorgánicos, hace brotar por todos lados los jugos de la putrefacción. Esto será, para Gustave, una regla general: el objeto del saber hiede.

La consecuencia de esto, curiosamente, es que nunca tuvo mucho miedo de morir. ¿Qué podía temer, puesto que la cosa ya estaba hecha? Hay esta fiebre que se apodera de un finado, esta danza macabra, la vida; y después la fiebre baja, la impostura se desenmascara, la materia enloquecida se desprende de sus ilusiones y recobra su inercia natural. La garantía de Gustave contra la angustia inmediata de sentirse mortal es lo que yo llamaría su alienación ideológica. La autoridad del cirujano jefe es tal que su hijo menor se ha acostumbrado a considerar lo vivido, la conciencia que tiene de sí mismo, el *Cogito* en una palabra, por apariencias inesenciales, y a poner su esencia en su objetividad médica. La ciencia, instalada en él desde la más tierna edad, tiene necesariamente razón contra su experiencia interior. del mismo modo que el médico filósofo, único poseedor de la Verdad, tiene razón contra él. Se ve por qué hablo aquí de alienación: él aliena su oscuro sentimiento de existir al conocimiento objetivo del cadáver de los otros por el Otro absoluto, el *pater familias*, de lo cual se desprende que está, para sí mismo e inmediatamente, muerto en tanto

que otro. O, si se prefiere, que su Alter Ego se presenta a él como el difunto Gustave Flaubert, lo cual es una manera mítica de sentir su ocupación por el Señor negro que lo petrifica.

Pero si retoma el mito por su cuenta y lo radicaliza —según la táctica ya descrita del vuelo a vela— es para que éste le sirva. Se posesiona de la Muerte y la considera la Ciencia suprema. Es el nombre que le dará en el San Antonio de 1849. No es que crea en la inmortalidad del alma, sino, por el contrario, está convencido de que, quieras o no, va a volver a la nada. El ilogismo salta a la vista: si la nada nos espera, la ciencia absoluta no será sabida por nadie. Pero, en primer lugar, este sofisma está disfrazado, en el mismo San Antonio, por una alternativa que puede resumirse así: "O bien hay algo después de ti, y debes aniquilarte para conocer la verdad absoluta, o bien no hay nada y, por ello, la muerte sigue siendo el absoluto de todos modos; al elegir aniquilarte adoptas, sobre todas las cosas, el punto de vista de la nada". Pero, sobre todo, hay que ir más allá de las apariencias: la ideología del padre, por un malentendido, colma el resentimiento de Gustave y éste va a explotarlo a fondo: el punto de vista de la nada es rencor y la frustración, que le han hecho adoptar; pero en esta forma puramente filosófica es una perspectiva abstracta; lo mejor es el punto de vista de la muerte: por lo pronto está apoyado por esos despojos visibles sobre las mesas de mármol, y además permite matar al género humano con un pestaño, o descubrir, en cada persona singular, un cadáver embrujado. Habremos de ver más tarde cómo este punto de vista, que al principio le parece a Gustave que es el del sabio, se convertirá poco a poco, en el del Artista. Por el momento la superioridad de la Muerte sobre la nada, de la cual es ella tan sólo una expresión particular, radica en esto, para Flaubert: mientras subsista, incluso putrefacta, alguna cosa de ese cuerpo humano que ella acaba de alcanzar, queda en éste, como un residuo, una conciencia dolorosa del No-Ser. Es por esto, finalmente, que el No-Saber se convierte en Saber: a causa de estos ojos vacíos y carcomidos que conocen su ausencia y que, con esa no-mirada aun vivida, abarcan el Ser entero. Los cadáveres sufren. No se trata, por supuesto, de un pensamiento decible: no importa, Gustave lo cree.

Lo que lo obsesiona, en ellos, es por lo pronto la confrontación. Ellos denuncian a nuestra estólida especie, que tiene la insania de emprender lo que es incapaz de completar. En el

colegio se divertirá, junto con sus camaradas, vistiendo de oropeles a unos cuantos esqueletos robados, poniendo farolitos en el interior de las calaveras y paseándolos por las calles en procesión. Adolescente, contemplará su cuerpo-objeto en los espejos hasta el aturdimiento. Pretende no poder afeitarse sin reír: tendremos ocasión de volver sobre la reacción de Flaubert ante su imagen. Por el momento, quiero señalar simplemente que se regocija con la estupidez de su empresa: estos pelos habrán de sobrevivirme; seguirán creciendo en el ataúd, cuando ya estaré apestando; ¿para qué quitárselos hoy? Risa sádica: al burlarse de sí mismo, Gustave toma la revancha contra todos los hombres, en todo caso sobre todos los que se afeitan y, a través de ellos, sobre todos los que se atreven a emprender, sea cual fuere el objetivo que se proponen. Pero en la fascinación que ejerce sobre él la Morgue⁶ o la mesa de disección hay que ver también una expresión de su masoquismo: hemos mostrado en un capítulo anterior, que el muchacho se siente dominado por los Otros, incapaz de arrancarse a sus fuertes manos, y que la muerte se le presenta como una radicalización de esta impotencia: el cadáver es la cosa de Otro; se lo ha visto encarnizarse sobre los despojos de sus héroes, librarlos sin defensa a sus verdugos, el infierno prosigue *post mortem*. Unos estudiantes de medicina se apoderan del cuerpo de Marguerite, lo desnudan y lo cortan en pedacitos: obscena, esta carne abierta y tan minuciosamente desmenuzada, ¿no es una rememoración de su protohistoria? ¿No se parece al consentimiento pasivo del lactante manipulado por las manos exactas y severas de su madre? Sin duda no se trata de un recuerdo: sin embargo, los estudiantes deshacen una pasividad con tanta solicitud e indiferencia como las que Caroline empleó para hacer a su hijo menor. Y, sobre todo, esta fábula significa: mi padre me va a disecar, me diseca todos los días en otros cuerpos. ¿Qué importa? diría Lucrecio, tú no estarás allí. Pero el pensamiento mágico de Gustave resiste a esta racionalización un poco estrecha. Es menester que el sufrimiento y el escarnio sean interiorizados: la muerte es un horrible nacimiento, que debe vivirse. Lo hemos visto: por una ósmosis extraña, su cuerpo vivo está penetrado por la muerte de los otros; inversamente, presta una vida larval a los cuerpos que la vida ha abandonado, y ante todo a sus restos futuros. A este condenado le hace falta, para que su condenación sea completa, que le quede no sé qué sensibilidad en ese montón de tinieblas que

⁶ De estudiante, Gustave pasaba allí largas horas.

será un día y que los sobrevivientes van a manipular. Sadismo y masoquismo del resentimiento, horror y fascinación, maldad: todos estos temas están reunidos en un pasaje de *Agonías*, obra terminada el 20 de abril del 38 —Gustave tiene dieciséis años— y dedicada a Alfred. “Exhumaban un cadáver, transportaban los restos de un hombre ilustre a otro lugar... el espectáculo nos hizo daño... un joven se desmayó... ¿Dónde estaba este hombre ilustre? ¿Dónde estaban su gloria, sus virtudes, su nombre? El hombre ilustre era algo infecto, indeciso⁷, atroz, algo que difundía un olor fétido, algo cuya vista ofendía... ¿Su gloria? Podéis ver, lo tratan como a un perro de baja calidad, pues todos estos hombres habían ido allí por curiosidad... acuciados por ese sentimiento que hace reír al hombre cuando ve la tortura del hombre”.

El hombre ilustre no es Gustave. En todo caso no al comienzo. Las palabras que el joven autor emplea para designarlo indican una hostilidad de principio; el hombre es “ilustre” para la multitud: es un benefactor, un “filántropo”, un “sabio optimista”; el enemigo: si se dudara acerca de él solamente la palabra “virtud” bastaría para convencernos; sabemos lo que el pequeño malvado piensa de las personas virtuosas “sin creerlo” o “por complexión”: son unos “Larivière”, grandes cirujanos de provincia que condescienden a veces a atender a los pobres gratuitamente. Flaubert no apunta expresamente a su padre, sino a la categoría de la cual es Achille-Cléophas un representante singular: por un truco frecuente en Gustave, la intención parricida se esconde a sí misma perdiéndose en el movimiento de universalización. En este nivel es claro que Gustave es sádico: el Otro es víctima de su resentimiento. Pero basta una sola palabra para que el padre se convierta también en el hijo menor mediante una abreviación del proceso de filiación que se desarrollará en *Les funérailles*: el menor sólo aspira a la gloria que compensará el desprecio de su familia y condenará a ésta por sentencia retroactiva: pronto veremos toda la diferencia que separa, según él, a los ilustres, que son legión —mediocres, poseedores, que mueren como han vivido, asegurados—, de los grandes condenados mayores, que sólo llegarán a ser gloriosos por su capacidad de sufrir. Por lo tanto el hijo, antes testigo, “impulsado por el sentimiento que hace reír al hombre a la vista de la tortura del hombre”, se encarna de repente en el cadáver y los que se ríen se vuelven bruscamente contra él, que

⁷ Subrayado por Flaubert.

los oye chacotear desde el fondo de la fosa de donde lo exhuman. Decía su Progenitor: ¿de qué te sirve tu reputación? Eres carroña. Y ahora se dice: la gloria misma no salva: después de mi muerte seré la presa de los que buscan carroña. Pasa del cuerpo del Otro a su propio cuerpo-para-los-Otros. Pero lo que llama la atención sobre todo en este texto curioso es la supervivencia del muerto hasta en su descomposición. No dice: "El hombre ilustre se había convertido en algo infecto", lo cual dejaría suponer un pasaje reversible de un estado a otro, pero permitiría también decir —algo que Gustave rechaza de plano— que el cadáver que se pudre no tiene nada en común con el Doctor Magnífico que no es más. Leamos: "El hombre ilustre era algo infecto, impreciso... cuya vista hacía daño". Por cierto, Gustave dice "algo" y no "alguien". Pero la cópula indica la identidad del muerto y del vivo. Este alguien siempre ha sido algo y, por esta razón, este algo sigue siendo alguien. Veamos, por otra parte, cómo encara la cosa el joven autor: finge buscar al gran hombre, como si jugara a las escondidas: "¿Dónde está? ¿Dónde está...? ¡Aquí está!" Es él que se buscaba, es él que se ha encontrado. En realidad está vivo: la vida bulle en su cadáver, en las carnes que se licúan. Más curiosamente aun, en este organismo en descomposición queda un oscuro siervo arbitrario que retoma a su cargo los hedores de la cosa, ya que se nos dice: "Era algo cuya vista hacía daño". Volvemos a encontrar aquí a Marguerite, culpable de su fealdad. Y este pobre hombre, en camino de reificación, conserva bastante sensibilidad para sufrir: "Se lo trata como a un perro de baja ralea" y los curiosos han venido a reírse de su "tortura". Cuando, después del deceso, la podredumbre que se disimula bajo nuestras envolturas a veces afables (acordaos de Adèle: cuando la desentierran, un sepulturero se desmaya), estalla a la luz del día y revela lo que somos, padecemos esa desgracia objetiva, acostados de espaldas, impotentes, hurgados por las miradas quirúrgicas de los otros, como un tormento. El hervidero de los gusanos, la carne que se vuelve flujo, los jarabes fétidos que surgen en el lugar de los ojos, los órganos internos, ahora visibles y en putrefacción: tantas otras torturas infligidas al muerto ilustre. Y el desprecio sádico, las risas de la multitud también son malos tratos. Pero ¿lo serían si nadie sufriera por ello? Al parecer, el Mal objetivo se interioriza en estos pobres restos bajo la forma de un poder impersonal de sufrir, su última unidad antes de la dispersión final. A partir de ahora presentimos que el materialismo mecanicista

de Achille-Cléophas se reviste, en Gustave, de un fetichismo que intenta corregirlo. El proceso de fetichización se parece mucho al que Marx llama "fetichización de la mercancía" y puede —volveremos a hablar de esto— ser una de sus especificaciones: en una economía mercantil, lo que es el trabajo de los hombres, el sello que ellos ponen sobre la materia inerte, aparece como el poder otro del producto terminado, como su unidad de interioridad. Del mismo modo el sentido de los objetos humanos —ya se trate de un acontecimiento social, de un cadáver, de la gorra de Charborary— aparece a Gustave no como un resultado —del trabajo, de un antagonismo, del uso— sino como la objetivación amenazadora y fija de un sufrimiento o de un pensamiento que queda en ellos y sobre ellos como la exteriorización de su unidad interior. Nada más lógico si recordamos que, por debajo de la ideología mecanicista, esta alma profunda y arrasada está habitada por la creencia en el Destino: si el *Fatum* existe, los acontecimientos y las cosas son intersignos: nos designan, nos hacen señales; impregnados de una voluntad otra, que los ha puesto en nuestro camino con la misión de trascenderse para indicarnos que lo peor, que nuestro peor es siempre seguro, son pensamiento e incluso conciencia, pero pensamiento otro, conciencia otra; en cada uno de sus proyectos proféticos la voluntad del Otro se ha particularizado; de aquí resulta este enigma impenetrable: una materia inanimada embruja a un alma, de modo que la vida no es más que un embrujamiento de cadáveres.

Y es esto lo que permite comprender cómo, en el límite de la descomposición, cuando el cuerpo, por un análisis natural, es reducido a sus elementos inorgánicos, la muerte puede aparecer a Gustave como una apacible supervivencia: ya no hay enchastramiento, se puede soñar finalmente, como el último San Antonio, en "ser la materia". Pero esta sigue habitada por el alma. Ante los yacentes, el joven héroe de Novembre se complace en soñar; los envidia: les ha sido dada la figura humana sin la vida. Hecha a imagen de un muerto singular que, príncipe o cardenal, sufrió hasta morir, la piedra absorbe esta memoria inquieta y le da la calma eterna de la mineralidad: entre la inerte materia y el pensamiento ya no hay necesidad de intermediario: incorruptible, el yacente conserva la conciencia fijada de haber sido, de no ser más, de escapar para siempre a la desgracia. Nada más claro: Flaubert atribuye a las cosas un alma alienada porque, bajo la mirada autoritaria del pater familias, aliena su experiencia íntima al objeto que

él es para otro, a ese sistema de sistemas mecánicos que él considera a la vez como su verdad y como su cadáver. Sigue en pie que estas estatuas hechizadas ofrecen al resentimiento el mejor puesto de observación. Al envidiar su ataraxia, tranquila confrontación mineral de todo, Gustave él mismo decide su Destino: llegará un día en que también él tendrá que hacerse yacente. Ya veremos cómo tomará la cosa. De todos modos, mucho antes de la opción neurótica, desde los trece años, el adolescente se dio el medio de tomar, siendo viviente, el punto de vista de la Nada sobre todas las cosas: le basta mirar al mundo con los ojos muertos del cadáver que está en él. Pero, se dirá, ese cadáver sólo existe en su imaginación. Sí. Es el fondo del asunto: morir, en este caso, es irrealizarse. Pero aún es demasiado temprano para estudiar la dimensión imaginaria de Gustave. Bastaba señalar aquí el uso que él hace del análisis material, dicho de otro modo, del trabajo del escalpelo. En este nivel aparece el malentendido. Gustave y su padre convierten a la experiencia, tanto el uno como el otro, en el fundamento de todo conocimiento válido. Pero no hablan de la misma cosa. Cuando Gustave declara que tuvo, siendo muy joven, un presentimiento completo de la vida, se refiere a una experiencia existencial que se podría comparar, por ejemplo, con lo que se tiene costumbre, siguiendo a James, de llamar experiencia religiosa. Evidentemente no se trata ni de una suma de experiencias, en el sentido en que lo entiende el empirismo, ni de una experimentación, en el sentido moderno de la palabra. La experiencia de Flaubert, tal como él nos la refiere, es a la vez singular y completa: es un acontecimiento vivido que dice todo sobre sí mismo y, de golpe, desborda el presente para hipotecar el futuro o —lo que viene a ser lo mismo aquí— para desenmascararlo. Esto tiene a la vez que ver con el descubrimiento— en el sentido en que, justamente, la experiencia religiosa, la experiencia mística o la experiencia neurótica, descubren un sector de la existencia que es cualitativamente irreductible y nuevo —y con la totalización— en el sentido en que la conversión es totalizante como toma de conciencia de las implicaciones contenidas en lo que hasta ese instante se limitaba a ser vivido día a día. Por esto, justamente, este develamiento es vivido en su singularidad como algo que nada podrá poner en cuestión de aquí en adelante. Por supuesto, si se la capta desde afuera y como determinación objetiva, esta pretensión parece exorbitante: la experiencia religiosa —por ejemplo— puede ser seguida más tarde por una pérdida radical de la Fe: conozco algunos —incluso

sacerdotes— que han seguido este camino; a la conversión misma puede suceder una desmovilización del alma. Pero lo que nos importa aquí es que la experiencia existencial es vivida en sí misma como irreversible; sin duda es posible repetirla sin cesar e incluso enriquecerla, pero en su fondo no puede ser modificada por otras experiencias. Es, por lo menos, lo que ella declara de sí misma. En este sentido, mientras el sujeto sigue siendo fiel a este compromiso primero, la sucesión de sus "Erlebnissen" no hace más que remitir a un acontecimiento arquetípico que es considerado, desde el interior, como una intuición fundamental e invariable. Dicho de otro modo, este arquetipo se da por una experiencia única y fundamental a la cual nada puede añadir la experiencia.

Si se quiere desmistificar la experiencia-revelación que acabo de describir, hay que empezar por señalar que es raramente vivida en forma cabal: el sujeto se refiere a ella constantemente, cree que se ha producido, pero nada prueba que sea así. Ahí está Gustave: en *Le Voyage en enfer*, él marca claramente el pasaje de la rumia a la iluminación. Instalado en el monte Atlas, medita, sueña en el género humano, en sus pasiones: sin embargo, no extrae ningún conocimiento de estos vagos estupores —ya sincréticos, sin embargo, puesto que lo que está en cuestión es la condición humana. Viene el Diablo que, parecido al Asmodeo de Lesage, lo rapta, le hace dar una vuelta al mundo y transforma el ensueño en una inevitable conclusión: este es el Infierno. Es claro que esta totalización de nuestra especie es el equivalente de la experiencia existencial; la meditación se ha transformado: acartonada, endurecida, se ha convertido en prevención, en conclusión. Pero, ¿quién puede afirmar que esta metamorfosis se ha producido en un momento preciso? Como suele ocurrir —y en terrenos muy diferentes— el niño pudo vivir mucho tiempo antes de la intuición totalizante y luego continuar su vida, después de ella, sin que haya pasado jamás el instante fulminante que lo hubiera hecho vivir durante la iluminación. En otras palabras, lo más verosímil es que no haya habido nunca actualización brusca del arquetipo y que, en la continuidad de lo vivido, Gustave se haya referido a ella como a una cosa que ya se ha producido y que, desde este punto de vista, lo vivido mismo no haya tenido nunca la frescura conmovedora de la novedad.

No es dudoso, por otra parte, que esta hipoteca sobre el porvenir no pueda nacer de la sola experiencia inmediata: implica necesariamente un juramento. Cuando Flaubert totaliza lo vivido en un presentimiento de la vida —o *Fatum*—

extrapola: a partir de la temporalización transcurrida cuyo carácter involutivo ha captado, hay profecía: se compromete por resentimiento a vivir la temporalización futura como degradación acelerada. Esto equivale a jurar que lo peor es lo seguro, ya lo sabemos. Pero el juramento, en él, no puede presentarse en forma de decisión: esto sería actuar; se hace creencia, y esta creencia pretende referirse a una iluminación tal vez ficticia.

Queda en pie que el muchacho ha pasado del terreno de lo inmediato al de la reflexión. Queda en pie que, ésta y la extrapolación, al mismo tiempo que pretenden restituir el sabor desnudo de lo vivido, cambian su calidad: cada instante de la experiencia, en vez de hacerse vivir por sí mismo, aisladamente, o de aglomerarse en bloques —agregado sin verdadera unidad y sin nexo sintético en los otros momentos de la vida—⁸, aparece ahora como la parte de una totalización en curso que terminará con la muerte de Gustave. Y como la parte es la expresión singularizada del todo, cada instante se presenta a Gustave como una condensación de su vida entera: ésta está ahí, goza atrozmente de ella y, simultáneamente, es remitido a toda la temporalización pasada que se orientaba hacia este presente, a toda la temporalización futura que lleva a la abolición. En el presente la unidad de su experiencia viene de que cada apercepción confirma una evidencia arquetípica que tal vez nunca se ha producido, pero que una intención retrospectiva apunta en el pasado sin alcanzarla, mientras que otra —mantenido el juramento— apunta al porvenir más lejano jurando (creencia) que siempre será conforme a la predicción original.

Tal la primera contradicción que, en el terreno del conocimiento, opone Gustave a su padre sin que ninguno de los dos lo advierta: Gustave sabe todo, una sola experiencia le ha dado un presentimiento completo de la vida; Achille-Cléophas, por el contrario, como buen empirista, considera a la experiencia la suma —jamás completada— de todas las experiencias particulares que se producen, no sólo en el curso de una vida humana, sino desde el nacimiento de la humanidad. Gustave lo comprende: lo cree a su padre: es el principio de autoridad. Por lo tanto adopta la ideología de su tiempo, que fundamenta el conocimiento en el registro pasivo de las percepciones: es una suma que se hace por sí sola: la muerte traza una línea y la

⁸ A estas falsas totalidades rápidamente desintegradas alude Gustave cuando nos dice que Djaliouh, de niño, había vivido varias vidas.

suma ha terminado. Esta concepción tenía que ser del agrado de Flaubert: este agente pasivo, que tiene las mayores dificultades para afirmar o negar, que prefiere las asociaciones de palabras y de imágenes a los "nexos lógicos", acepta de buen grado que el Saber sea la acumulación automática de las síntesis pasivas que lo atraviesan. Pero esto es caer en una trampa de la que no podrá salir. En su época, la sabiduría popular atribuye el saber a la longevidad: basta recordar al filósofo inglés y a sus Sabios, marinos, comerciantes, hombres de Estado retirados de la vida política, todas personas de bien, burgueses que las han visto todas y que serán elegidos, en el crepúsculo de sus vidas, por haber visto y retenido tanto, para aconsejar a los jóvenes, a los hombres de negocios, al gobierno, para atender el consultorio sentimental. Si Flaubert a los trece años declaraba: "Soy desdichado", tal vez se le pueda creer. Pero si extrapola y pretende que el mundo en su totalidad es malo, se le reirán en la cara y le dirán que no sabe nada. Es decir, sólo tiene que callarse la boca. Adoptar el empirismo burgués es negar a priori el alcance de su experiencia existencial.

De esto se da cuenta ya a los trece años y, probablemente, mucho antes. He mostrado como en *Le voyage en enfer* su vaga meditación se transforma en una horrenda certeza, gracias al concurso del Diablo— abstracta alegoría que, sin duda alguna, se inspira en el doctor Flaubert, ese "demonio". Pero el muchachito no alcanza la totalización que termina este cuento sino después de un largo viaje alrededor del mundo. Satán le muestra todo, sucesivamente, después de lo cual sólo le queda al niño sacar una conclusión de lo que ha visto; o, mejor dicho, ésta se saca de sí misma, pues es Satán quien se la sopla. Como se ve, la experiencia existencial se ha desplegado: está transformada en una enumeración general de los males y los crímenes de la especie. Pero, como no se trata aquí de una vida —lento proceso de degradación— sino de un viaje de horizonte a horizonte que, con la ayuda del Diablo, se ha hecho tal vez a la velocidad de la luz, el joven autor se ha esforzado en encontrar una solución a su problema: la experiencia, parece decirnos, puede resumirse en un instante o extenderse sobre una vida entera. El resultado es el mismo.

Es lo que expresa aún más claramente en un relato sin fecha pero, según todas las probabilidades, anterior a septiembre del 35: *L'anneau du prieur*. Un frailecito desciende a una cripta para abrir el ataúd de un prior que acaba de morir y robarle su anillo; lo logra, pero el ataúd se cierra sobre la ropa del

joven, que no puede escapar y habrá de morir junto al cadáver del hombre a quien quiso despojar. Bruneau ha encontrado la fuente: una obra publicada hacía poco tiempo y dedicada a los niños de los colegios, con temas de narración y sus "modelos de corrección". El niño ha elegido el tema, ha seguido el desarrollo literalmente y lo ha bautizado con el nombre de relato. Sea. Pero es lamentable que Bruneau no vea en este cuento más que un ejercicio de estilo y se burle de un alemán que cree descubrir en él una intención parricida. En efecto, no responde a tres preguntas esenciales: primero, ¿por qué Gustave ha elegido este tema entre todos? Segundo: ¿por qué conservó toda su vida, guardado en un cajón, este trabajo de copista? Tercero: ¿qué sentido tienen las modificaciones que introdujo —el mismo Bruneau lo reconoce— en el cañamazo inicial? De hecho, aunque el autor del libro ceda un poco a la moda romántica, el tema propuesto era edificante: este monje es un ladronzuelo y es castigado por donde ha pecado. Los alumnos debían, pues, manifestar su horror ante este ladrón de cadáveres y pintarlo desde afuera. El pequeño copista, por el contrario, se pone en la piel del monje; este no resulta más simpático, pero se convierte en víctima: es un predecesor de Marguerite, de Garcia, la presa de un Destino. ¿Habrá que creer por ello que Gustave, al escribir *L'anneau*, lleva a cabo el asesinato ritual del Padre, y se castiga muriendo esta muerte? No estoy convencido. Es verdad, lo hemos visto, el chico no se crea dificultades cuando se trata de exterminar con el pensamiento a Achille-Cléophas: lo asesinará un poco más tarde bajo el nombre de Mathurin. Nada impide a priori que la intención asesina no haya estado en el origen de su elección. Pero basta leer atentamente la redacción del modelo de corrección para comprender que la finalidad de Gustave es otra; de tal modo, si esta pulsión parricida figura entre los motivos que lo incitaron a elegir el tema, sólo puede serlo como componente muy secundaria.

El prior está agobiado por los años. Mucho ha vivido, mucho ha sufrido, conoce todos los secretos de la vida. El anciano tiene un pie en la sepultura y, sin embargo, hay un monje joven que lo envidia furiosamente. Al principio no es el anillo lo que codicia: es esa memoria a punto de cerrarse y que va a caer en la nada. Dicho de otro modo, el pequeño Gustave, encarnado en este envidioso, reclama poseer la experiencia integral de su padre, esa omnisciencia que sólo puede totalizarse en el término de una larga vida. Aquí interviene el anillo, esa alhaja brillante que el prior ha llevado en

el dedo durante más de medio siglo, que casi se ha incrustado en su carne, y cuyo fulgor fascinante representa el saber con que, por una especie de cimentación, está cargado en la actualidad. Digamos que es —como serán más tarde los yacentes— un fetiche, la supervivencia mineralizada de una memoria.

El monje quiere apoderarse de él: apenas se lo meta en el anular, el anillo, por una cimentación inversa, le traspasará la experiencia del prior. ¿Quiere decir esto que Gustave desea la muerte de su padre? Tal vez, pero yo veo más bien en el mito del anillo una primera y vana tentativa de identificación con el Progenitor: Gustave, omnisciente, se convertiría en el semejante de Achille-Cléophas, más aún, sería Achille-Cléophas en persona.

Lo que ha llevado al niño a elegir este tema absurdo entre todos es que éste le hablaba, es que veía oscuramente en él la solución mítica de un problema que lo atormenta: ¿cómo recoger las enseñanzas de una existencia sufrida hasta las heces, sin que sea necesario vivirla? El anillo es la solución: si absorbe las esperanzas y las decepciones del prior, se convierte en su condensado; en él, el tiempo vivido se repliega, la suma de los instantes se reduce a una cualidad pura, inmediatamente accesible, a una virtud metafísica que se adquiere inmediatamente por una especie de participación. La ficción toma prestada su osatura al Génesis: el anillo es la manzana; no bien es robado, confiere al ladrón la Ciencia: el monje conocerá el Bien y el Mal. De todos modos, en el cuento de Flaubert, como en el relato bíblico, este saber mal adquirido es una indiscreción que es seguida por un pronto castigo. Adán arranca la fruta prohibida. ¿Prohibida por qué? Lo ignoramos. Gustave es más explícito: su saqueador de muertos es un parásito que vampiriza a un difunto para tomarle su vida vivida; la Ciencia, en él, será prestada, pues se ha injertado otra experiencia. Si dejamos de lado los accesorios, infierno y rechinar de dientes, vemos que el autor adolescente presenta el anillo como el lugar de sus exigencias contradictorias y no como su solución: los viejos saben, los muertos más aun; pero, cuando un niño liba el saber de una carroña, no puede extraer de ella más que recetas, porque no lo destiló él mismo en el sufrimiento.

Podemos comprender ahora los aprietos de Gustave: en su experiencia, ve el Mal radical por todas partes y lo siente a toda hora, lo ha alcanzado en sí mismo, en las fuentes mis-

mas de la vida. Es decir que su pesimismo no está concluido: intuición y juramento es una intención profunda que se reconoce afirmándose. Fundarlo, en realidad ¿para qué? Lo existe. Pero cuando se trata de que los otros compartan sus certezas, es decir transportarlos al universo del discurso, el niño encuentra las palabras y las ideas de su época: son sus únicos instrumentos. Su intuición fundamental es desviada; ni la evidencia ni la intuición sin duración —admitidas en siglos más espiritualistas— tienen curso en la ideología burguesa. Gustave se somete a ella; mejor sería decir que ella se le somete, ya que él está embarcado antes de saber lo que hace. Pero, por un giro previsible, desvía a su vez el lenguaje plegándolo a sus exigencias íntimas. Le han robado su pensamiento y él roba el vocabulario; de aquí el monstruoso compromiso: Flaubert acepta fundar la verdad total en la totalidad de la existencia, pero, apenas admite el principio, declara que este Todo vivido puede manifestarse a los hombres de dos maneras equivalentes: sea en decompresión, a través del desarrollo progresivo de una vida, sea bajo presión infinita, como una fulguración. Cuando esta visitación se produce en la primera edad, el niño se vuelve el igual de su abuelo. Más que igual: el superior. Un octogenario ha desperdiciado ochenta años, un niño visitado puede economizar setenta. En buena economía burguesa, a este último hay que tejerle las coronas. Tanto más cuanto que una experiencia lánguida, extendida durante lustros, debe su prolongación inútil a su inautenticidad, la que se desploma sobre su víctima y con su brutalidad remueve los barroes abismales del hombre y puede detener de golpe un corazón: ¿para qué sobrevivir? Pero es ella la que hace su grandeza. Gustave vuelve sin cesar a este contraste de profundidad y superficie: es lo que hace sentir mejor su intención obstinada de plasmar una estructura existencial en el molde del empirismo. De todos modos, en este breve relato no hace más que interrogarse: ¿en qué condiciones es posible la experiencia integral para un adolescente? El símbolo del anillo sólo tiene un significado problemático: si esta experiencia es posible, llenará las condiciones mencionadas. En estas palabras se detiene el autor: él no decide. Y deliberadamente nos deja en la incertidumbre: nunca sabremos si el anillo tenía un poder mágico o si el monje fue engañado por su imaginación.

De todos modos, el debate versa sobre el conocimiento, sobre lo que Lachelier llamará más tarde el fundamento de la inducción: por supuesto que estos escrúpulos de la inteligencia no

pueden atormentar muy profundamente a un antintelectualista de trece años: él sabe lo que sabe y no soltará prenda a lo largo de toda su vida. Queda en pie que quiere establecer su derecho a imponer a los otros sus concepciones. Los principios y el método, que teóricamente deberían descubrirse y forjarse en la investigación, Gustave los busca después de la iluminación para asegurar su creencia y no para criticarla. No importa: al aceptar el equivalente de la experiencia existencial y de la experiencia adquirida, se pierde. Pues, lo hemos visto, los principios de la ideología empirista ocultan un intelectualismo analítico que procede, también él, de los métodos positivos en uso entonces en la ciencia. Aquí tenemos, pues, al análisis, como esquema operatorio, introducido subrepticamente en Gustave y sustituyendo en él a la experiencia adquirida, convirtiéndose, por la autoridad paterna, en un imperativo metodológico y pretendiendo ser equivalente a la experiencia existencial. Dicho de otro modo, en el plano superestructural del conocimiento Gustave se ve forzado a afirmar la identidad de los contrarios, por una intuición sincrética y prospectiva y por un método activo y regulado para reducir un sedicente todo a sus partes. Es decir, a sus elementos insecables. El declara a la vez que la ley de su ser es el Destino (relación otra, pero vivida en la interioridad) y que éste es, en realidad, exterior a él.

El doctor Flaubert no se contenta con hurgar en las carroñas: es "como un viejo fraile cargado de secretos domésticos". Anécdotas, en suma: Achille-Cléophas tomaba esto por una "experiencia del corazón humano" proveniente sin duda del arte de analizar las mentiras. En realidad, los ingredientes de la anécdota eran invariables; se los encontraba porque allí se los había puesto: sangre, pus, esperma, oro. Así era posible elevarse hasta el interés y reducirlo a una combinatoria del placer. Gustave está deslumbrado. ¡Todos estos cuerpos, todos estos corazones "reducidos a pedazos"! El padre debía, en esos momentos de falso abandono familiar, cuando el jefe de familia posaba delante de su mujer y sus hijos, dar a entender que "también las almas se disecan". Esta ingenuidad no sería digna de señalarse si no hubiera hecho tanto mal a su hijo.

El niño toma todo como dinero contante y sonante: ha visto que su señor se inclina sobre cuerpos que se pudren y oye ahora que el mismo señor le asegura, con su voz divina, que las almas están aun más podridas, que es menester aplicarles el método quirúrgico. El lo cree apasionadamente y sin tardanza, como buen vasallo: toda su vida asimilará la Verdad

a la purulencia física y a la fealdad mental. A los quince años escribe a Ernest, comparando explícitamente el análisis del psicólogo y la disección del médico:

"La mujer más hermosa del mundo no es ya hermosa sobre la mesa de un anfiteatro con las tripas sobre la nariz... ¡oh, no! ¡Es algo muy triste analizar el corazón humano y no encontrar en él más que egoísmo!" Hay que tomar al pie de la letra esta comparación que se encuentra por todos lados en los primeros tomos de su Correspondencia. Se convence —como hará siempre— afectivamente y mediante imágenes, de que la aplicación al "corazón humano" del método analítico tiene resultados materiales ni más ni menos que una intervención quirúrgica: para él la desarticulación del objeto psíquico no es una operación ideal que se hace con signos, sino una acción real cuyo modelo está dado por la mirada glacial del médico jefe penetrando en el alma de su hijo y trabajándola con el escalpelo.

El resultado: a veces se declara, en la rabia y el sufrimiento, "anti-verdad" —lo cual no sorprende, dado que la verdad es, según él, el develamiento del ser, y que ha tomado partido por la Nada. A veces, para ser digno de su padre y superar al hijo mayor, pretende analizar las almas —empezando por la suya. Al punto que declarará más tarde, después de la crisis de Pont l'Evêque, que ha caído enfermo por haberse analizado con excesiva frecuencia. En realidad, si es cierto que toma la mayor parte de las veces una actitud reflexiva, medita sobre su caso pero no se disecciona. En razón de que el análisis ya está hecho y que él ya sabe lo que éste le aportará: más aún, dado el principio, en esta época y según esta ideología, también son dados todos los resultados. La psicología, para Gustave, es una mortisección que nos descubre el estado cadavérico del alma. Desde sus primeras letras constatamos que está al corriente del método y que sabe reducir instantáneamente todos los impulsos llamados "generosos" a movimientos de amor propio. Esta actividad no irá nunca más lejos: sus obras no no, felizmente, análisis seguidos de recomposición sintética. Gustave, al revés de su padre, que practica la virtud sin creer en ella, cree en el análisis sin practicarlo jamás. El intelectualismo analítico está en él como una llaga, como un conocimiento completo y, en realidad, perfectamente vacío de la vida, como una maldición; como la racionalización de su pesimismo y de su misantropía, pero nunca como un esquema operativo, como un método de investigación. Es una creencia desolada a la cual se refiere cuando quiere persuadirse de que el mundo es una nada, pero

nunca extrae de ella cosa alguna que no haya sabido desde la infancia. Incluso hay que reconocer que no cesa de frenarlo: carece de curiosidad, no se interesa en el pensamiento de los otros, menos aun en sus personalidades; girará sin fin en el círculo infernal de la Muerte, del Análisis, de la imposible totalidad, pulverizada por la Ciencia y único objeto del Arte. Su hagiógrafo, monsieur Dumesnil, afirma piadosamente que Gustave "controla el análisis mediante la síntesis". ¿De dónde ha sacado esto? Flaubert lamenta que el análisis psicológico demuestre por todos lados el egoísmo. Pero ni por un instante piensa en compensar este triste descubrimiento con una recomposición sintética de nuestros pensamientos y nuestros sentimientos. No, la tarea está hecha: cuando el análisis descubre lo insecable, la ciencia ha dicho su última palabra. Es lo que sigue afirmando todavía a los treinta y cinco años, cuando muestra a Larivière desarticulando nuestras pobres mentiras, que caen en pedazos a sus pies. Uno tiene ganas de decir a este príncipe de la Ciencia: "Bien cortado; ahora hay que coser". Pero el buen doctor nunca cose. La síntesis original era falsa: mala fe, mentira, ilusión, engaño de sí por sí, mistificación; el doctor reencuentra lo Verdadero y disipa los fantasmas reduciendo el conjunto a sus elementos: después de lo cual puede irse, terminada su tarea.

Si se entiende por síntesis la reconstrucción sistemática de un todo a partir de sus elementos, nada más extraño a Flaubert. Sus cartas son escapes, huidas, el orden y la sucesión de las frases parecen regidos únicamente por trabazones afectivas y retóricas: el propósito se pierde, extraños lapsus calami intervienen y rompen o desvían toda argumentación. Durante toda su vida será el hombre más incapaz de "hacer un plan", de pintar un cuadro de conjunto, de captar en una sola apercepción, de transmitir por una sola descripción los rasgos principales de un objeto, de una escena, de un carácter. Esto no significa que sus novelas carezcan de unidad, sino, por el contrario, que una misteriosa y fascinante unidad se refleja en el fluir perpetuo de los hombres y de las cosas, pasiva, lejana como una Idea en el cielo platónico.

En verdad lo que habría que decir es que sueña con el análisis y sueña con la síntesis sin practicar ni el uno ni la otra. La síntesis, en particular: si habla de ella en la primera *Tentación* es para marcar los límites de la ciencia. Veamos cómo aparece dicha síntesis a los ojos de San Antonio: es "niña y vieja: niña de cabellos blancos, con una cabeza desmesurada y pies frágiles". "Siempre llora": tiene más de un rasgo en

común con Almaroës: ("Déjame corretear un poco por el campo y revolcarme en la hierba —le pide al Orgullo— ...tengo ganas de dormir, tengo ganas de jugar". Por supuesto, esto no le será concedido.) No hay alma, el triste deseo de desear. Aquí el conocimiento y su objeto se confunden. Al mismo tiempo Gustave señala muy bien que el período mecanicista (que corresponde a la observación) es tan sólo un momento —tal vez insuperable, pero sin duda insuficiente— de la investigación científica: "No he encontrado nada, busco siempre, acumulo, leo. Entonces, ¿por qué, madre mía, todas esas plantas que me haces recoger, todas esas estrellas cuyos nombres debo aprender, todas esas líneas que delecto, todas esas conchillas que colecciono?... Si yo pudiera penetrar en la materia, abrazar la idea, seguir la vida en sus metamorfosis, comprender al ser en todos sus modos y, del uno al otro, remontando las causas como los peldaños de una escalera, reunir en mí esos fenómenos dispersos y volverlos a poner en movimiento en la síntesis de donde los desprendió mi escarpelo... tal vez entonces podría hacer mundos... ¡Ay!..." En una palabra, estamos en el estadio del análisis y la disección: es la desdicha. Sólo es posible salir de aquí mediante un pasaje a la síntesis, que parece imposible. Pero, curiosamente, el propósito de esta síntesis no es tanto la recomposición del cosmos en que vivimos como la creación de otros mundos— lo cual, según Flaubert, sólo le es dado al Arte y en el plano de lo imaginario.

Hechizado por un análisis radical y ya hecho, por una síntesis imposible, Gustave permanece fijado en su sincretismo original. A los quince años le atribuye al escritor la misión de restituir, como totalidad sincrética, el cosmos que el sabio pulveriza: no después del análisis y como recomposición, sino antes de él: "¡Usted no sabe qué placer es ése: ¡componer! ¡Escribir! oh, escribir, es posesionarse del mundo, de sus prejuicios, de sus virtudes, y resumirlo en un libro; es sentir que nuestro pensamiento nace, crece, vive, se pone de pie sobre un pedestal y allí se queda para siempre". Progreso en el Arte, no en el Conocimiento. ¿De dónde viene que se haya fijado, desde su más tierna edad, en esta totalización sincrética? Hay que buscar el origen de esta fijación, que le prohíbe el Saber al mismo tiempo que lo impregna de él en la contradicción de la familia Flaubert, a la vez de estructura tradicional y de opiniones liberales, y cuyo jefe es un rústico que ha llegado, es decir, un campesino por su infancia, un intelectual por promoción. Esta contradicción —descrita anteriormente— se interio-

riza en todos los niveles en el pequeño Gustave: hemos visto en esto la clave de la edad de oro, de la frustración y de la Caída que la acompaña. Aquí la tenemos en el nivel de los conocimientos. En los años más tempranos, él había sentido su dependencia en la felicidad. Era su razón de ser, es decir, resucitó en sí mismo, como su verdadera naturaleza, las tradiciones campesinas que, inclusive en Achille-Cléophas, parecían estar en vías de desaparición. Y después, inmediatamente después, recibió antes de tiempo las máximas del liberalismo, irrefutable negación de esta naturaleza primera. ¡Si por lo menos hubiera podido permanecer en el desencanto, resignarse a él, encontrar en el individualismo liberal su verdad! Pero no: él "médico filósofo" es un pater familias que exige una absoluta sumisión que no tiene otro fundamento que la adoración religiosa. El no cesa de mantener con sus exigencias la feudalidad que suprime con sus propósitos. De este modo, Gustave debe oscilar sin descanso entre dos ideologías contradictorias, pues cada una encierra en sí la clave de todos los problemas, la respuesta a todas las preguntas. A veces la familia parece una célula social, a veces es una yuxtaposición de solitarios: a veces Gustave tiene el sentimiento de que la generosidad divina del Amo le confiere un estatuto social para salvarlo de la Naturaleza, y a veces vuelve a encontrarse natural, simple determinación del espacio, sin derecho ni privilegio, amontonamiento general de partículas elementales. No es suficiente: no se contentan con hacerle medir su insignificancia: se le muestran sus crímenes. Y estos no serían tales si él tuviera sólo una ideología, pero posee dos, y cada una condena a la otra. ¿Cómo no creer en la virtud cuando se reverencia al más admirable de los padres, el ejemplo mismo de la probidad, del desinterés generoso? ¿Cómo poder creer en esto cuando ese padre infalible explica las más hermosas acciones por móviles interesados? La rueda gira sin cesar: esta primera naturaleza, que el padre puso en Gustave con su adorable autoridad es justamente lo que él desarticula. Flaubert pasa del sueño al desencanto, de la inocencia al pecado, y vuelve sin cesar a la inocencia para perderla en seguida. En un cierto modo, esta víctima del análisis ha interiorizado demasiado bien el método: se descompone y se recompone indefinidamente. Pero, lo hemos visto, el análisis sigue siendo puramente verbal y la verdad de su condición es justamente el vasallaje que él debe eludir y que se encarniza en destruir. La pretendida disección —que se presenta como desarticulación de la mentira— es ella misma la verdadera ilusión; se limita a repetir los principios y

aplicarlos formalmente a la circunstancia presente: cada uno sigue su interés, por lo tanto yo sigo el mío, y este impulso de amor filial es tan sólo un efecto de mi egoísmo. Ahora bien, para desgracia de Gustave, este impulso se funda en la estructura real de la familia Flaubert y la expresa: pero el padre ha condenado el sistema de signos y de símbolos que la reflejaría ante el niño como la verdad de su condición. Esta condena ha sido dada desde afuera por el médico filósofo; pero el niño la instaló en sí mismo como un imperativo perpetuo, una sentencia que se lleva sin cesar como la mortecina iluminación de sus actos, como su punto de vista sobre él mismo y sobre los otros. ¿Su punto de vista? No: es el punto de vista del Otro; la voluntad más íntima y más personal de Gustave sólo puede ser la voluntad de su padre vivida como poder extraño: el Padre, en él como Otro, lo revela a sus propios ojos como distinto de sí, le impone tratar sus afectos inmediatos como ardidés que hay que desarticular, tratarse como un eterno mentiroso y, a la vez, como un eterno engañado. Las observaciones hirientes de un padre exasperado por las insuficiencias de su hijo menor emanan para Gustave de un saber mecanicista fundado en una experiencia sagrada. El análisis se introduce en él como su condena, a través de sus humillaciones y frustraciones. Después de algunas experiencias enojosas el saber y la mirada no son más que una sola cosa: el ojo de Achille-Cléophas está en el alma de su hijo como el de Dios en la tumba de Caín. Hasta en la soledad el niño no puede decidir si descifra o si es descifrado; el análisis, personificado y sacralizado, se convierte para siempre en su super yo. Ni un rincón en donde esconder una esperanza: la verdad paterna está en él, vive de su muerte; gracias a esta hiperconciencia, que se extiende a través de su conciencia, él es objeto antes de ser sujeto, universal antes de ser singular o, más bien, su singularidad y su subjetividad se denuncian en un medio objetivo como puras apariencias embusteras, la necesidad en que él está —como todos— de sentir personalmente sus afectos, de experimentarlos como estos se dan, le parece una obstinación criminal por vivir en el error y no en la verdad. Encontraremos la prueba de que Gustave sintió a veces en el furor, en el odio, esta omnipresencia del Juez, en un texto que he citado antes: *Un secret de Philippe le Prudent*. Gustave interioriza ahí el análisis: es una mirada de "gran inquisidor" que penetra hasta en sus escondrijos más íntimos, "tratando de adivinar los sentimientos que me laten en el corazón, los pensamientos que me pasan bajo la frente, siempre ahí... como un

genio malvado, oponiéndose a mi felicidad, robándome mi mujer², quitándome la libertad... ¡Y ya no podré llorar y maldecir, vengarme! ¡No! ¡Es mi padre y es el rey! Hay que aguantar sus golpes, recibir todas sus afrentas, aceptar todos sus ultrajes". Las últimas líneas señalan claramente que este agente pasivo es incapaz de rebelión; además, sus cóleras no duran y son reemplazadas por el abatimiento; la rueda sigue girando: este malvado inquisidor es, en realidad, el mejor de los hombres, abnegado en relación a sus hijos, a sus conciudadanos, a sus alumnos, "paternal con el pobre", en una palabra, un santo.

Pero, solapadamente, por lo bajo, en el rencor, el niño frustrado, humillado, desterrado, teme al Espíritu que lo posee y lo impulsa a la desesperación como si fuera el demonio. Es así que el doctor Flaubert, instalado en su hijo, es primeramente vivido en la unidad de una tensión perpetua, como la insuperable contradicción del Bien y del Mal: sujeto de un amor que él provoca, y que él exige, para obligarlo a negarse a sí mismo y al anunciarse como una hipócrita cobertura de pulsiones egoístas, es un poder sagrado que devasta los lugares santos y cuyas blasfemias hay que creer en nombre del respeto religioso que se le tiene; es la luz del taller, siempre igual, que aclarará hasta el fin y de parte a parte un alma enamorada del claroscuro, que disipa por todas partes la penumbra, encarnizada siempre en renacer; a veces, señor de una feudalidad negra, conduce inflexiblemente a su vasallo a la abyección, por sadismo, abusando de la fe jurada; y otras veces es un sabio virtuoso que considera a la verdad el remedio universal, inclusive cuando es amarga, y que la enseña a sus hijos para protegerlos contra los disparates de la religión. ¿Es todo? No: esto es tan sólo la ambivalencia girante de lo Sagrado. Gustave es rozado a veces por una sospecha: ¿y si también el análisis sólo fuera una farsa? En tal caso, la aplas-

² No dejará de llamar la atención —aunque se refiera a un hecho histórico—, la resonancia edípica de esta parte de la frase. Sobre este punto habremos de volver al referirnos a la sexualidad de Gustave. Pero se trata también de la ideología materna. El padre abandona a su hijo al Gran Inquisidor, que no es otro que él mismo. Lo que confunde aquí las cartas —no sin intención— es que Felipe II es movido por su fe católica. Pero no es la religión la que aquí está en cuestión: es una ideología estrecha, mezquina, sectaria, que rebaja todo y —sean cuales fueren sus principios— explica todo en Carlos Gustave por los instintos más bajos, pese a que el joven posee "una de esas almas... tan llenas de pasión, tan poderosas de sentimiento, que se dilatan, revientan y se echan a perder, no pudiendo contener todo lo que poseen".

tante inteligencia del padre podría representar únicamente una forma irremediable de la Estupidez. Si el muchacho puede escapar al retorno cíclico de lo Demoníaco y de la Santidad, hay una puerta abierta de par en par que él adivina, pero a la cual no se atreve a acercarse: ¿por qué no aplicar el mismo método al padre? Y, ya que es la misma cosa, ¿por qué no volverlo contra la Ciencia misma? Uno se podría reír con ganas si se pudiera desarticular las verdades mejor establecidas para arrojar sus pedazos a los pies de los sabios; acabamos de ver un texto del primer San Antonio, en el cual la Ciencia presenta una figura deslucida: empujada por el Orgullo, colecciona hechos. Desde los veinte años Gustave, en sus *Souvenirs*, le hacía las mismas críticas: coleccionar, clasificar, analizar, sí; pero el camino real de la síntesis progresiva le está vedado. Bouvard y Pécuchet, esta obra colosal y grotesca, hundirá sus raíces en lo más profundo de una infancia alienada: cerca de los cincuenta años Gustave emprenderá de una vez e intencionalmente el asesinato del padre. Por el momento, reprime una vez más su rebelión. Habría que observar al doctor Flaubert, alejarse de él, tomar distancia y considerarlo como un objeto. Imposible: el terrible superyó se lo prohíbe; y, además, ello equivaldría a romper las adherencias que lo unen a su señor, a pesar de éste, en una indistinción tranquilizadora; viviría en el destierro, en el corazón de esta familia reverente, solo y secreto, desnudo: este padre que lo mata es, a pesar de todo, su mejor defensa contra el mundo salvaje que el materialismo mecanicista le deja suponer. Gustave es un objeto para el doctor; por la voluntad de éste es, a pesar de él, un objeto para sí mismo: pero a pesar del retrato —tan turbio— de Mathurin, Achille-Cléophas nunca llegará a ser, antes de su muerte, un objeto para su hijo menor. Hemos visto el sentido que debe darse a la aparición de Larivière en la cabecera de Emma. Es la única reencarnación del pater familias en la obra que Flaubert publica en vida.¹⁰ En cuanto a la Correspondencia, lo menciona raramente, siempre en términos muy oficiales: sube al cielo, es el héroe epónimo de la familia; nadie se ha ocupado de reconocerlo en este adversario monstruoso de “dos caras”, la Ciencia. Una frase, una sola, nos informa sobre la evolución de los sentimientos que Gustave tiene por su padre. Por otra parte, es muy ambigua. Es sabido que Flaubert, a fines de 1838, reunió algunas páginas de sus días de colegio para hacer con ellas un cuaderno en el cual

¹⁰ Salvo en La leyenda de San Julián. Hablaremos de ella más tarde.

anotó —hasta 1842— impresiones, máximas, reflexiones sobre sí mismo, a veces recuerdos. Este cuaderno, que habrá de sernos muy valioso para lo que sigue, sólo fue publicado en 1965 por los desvelos de la señora Chevalley-Sabatier. Leemos allí esta observación sin fecha, pero que se remonta sin duda al otoño del 38 o, a lo sumo, al invierno del 39: “Sólo he querido a un hombre como amigo y a otro, mi padre”. Lo que llama la atención de entrada es la incorrección de la frase —muy ostensible— que corresponde a un salto del pensamiento, a una desviación de la idea: “Sólo he querido a un hombre: Alfred”. Eso es lo que quiere anotar en el instante. Pero, ¿será para corregir el aspecto vagamente homosexual de la frase? Es probable. Sabemos que Alfred lo llamaba “mi querido pederasta”; añade, para precisar su idea, “como amigo”, lo que hace nacer inmediatamente el pensamiento: “Hay un hombre que yo no he querido amistosamente, sino filialmente: mi padre.” No importa: Achille-Cléophas viene en segundo lugar. Por otra parte, no era esperado, pues, en tal caso Gustave hubiera escrito: “Sólo he querido a dos hombres: mi padre y Alfred.” “He querido” quiere decir: “ya no quiero”. ¿Es así que debemos comprender el enunciado? Si nos limitamos a la gramática, sí.

Qué, entre la Navidad y los Reyes,
yo mucho te amé, mi Fanny.

Pero las cosas no son tan simples. Por lo pronto, el ciclo de las autobiografías se ha iniciado: el verano anterior, Gustave dio los últimos retoques a las *Mémoires d'un fou*; durante algunos años, conservará la costumbre de contar en pasado, como si él ya no estuviera más, como si hablara un muerto. Se verá más claro aún en *Novembre*: “He paladeado largamente mi vida perdida... ¿Amé? ¿Odié?... Todavía estoy en duda.” El fin es claro: se trata de totalizar, desde el punto de vista de la Nada: en este caso, no sería el amor lo que habría tenido fin, sino la vida; es el difunto que dice: “He querido a Alfred”, y podría añadir: “mientras he vivido” o “hasta mi último suspiro”. Un anciano también, sabiendo que en los últimos años que le quedan de vida, por su edad avanzada, su aislamiento, la inmovilidad mental y la sequedad de corazón que suelen acompañar a la decadencia física son otras tantas barreras que le prohíben todo cambio, todo afecto nuevo, podrá, sin ninguna duda —es, por lo menos, la idea de Gustave— decir como conclusión de una vida ya fijada, que no

amará más a nadie y, por ello, su padre habrá sido la única persona que él amó realmente. Pues para el joven Gustave la vejez es a la vez —y la una por la otra— totalización de la experiencia y muerte vivida por anticipación. Si una pasión, sea cual fuere, pudiera recalentar estos viejos huesos, la totalización no sería exhaustiva, dado que este último sentimiento se le escaparía; más aún, no sería ni siquiera posible, dado que, si se la intentara, esto se haría desde el punto de vista de ese último ardor y, por lo tanto, de la vida.

Y además, ¿quién se atrevería a afirmar que Gustave, en 1839, había dejado de amar a Alfred? Si alguien tiene tentaciones, por un instante, de sostener tal conjetura, las cartas ulteriores la desmentirían sin tardanza. Si el padre Flaubert es mencionado en la misma frase —aunque sea en segundo término— y si es complemento del mismo verbo, es porque lo sigue amando.

Todo esto es cierto. Pero —como siempre, cuando se trata de Gustave— lo contrario también lo es. Por lo pronto, un joven anciano exangüe, concebido de acuerdo al modelo flaubertiano, fiel a sus afectos de infancia y seguro de no poder concebir ningún otro, habrá de escribir: “No habré tenido yo nada más que dos amores en mi vida”. Esta frase es la única correcta, ya que el verbo contiene una referencia precisa al futuro: “Cuando me haya muerto, no habré tenido...” etc. No vamos a imaginar que Gustave no lo sabe: su pluma es precisa; las ambigüedades que se manifiestan en su enunciado corresponden siempre a una ambivalencia de lo vivido y a estructuras intencionales. Si se prefirió aquí el pretérito perfecto al futuro anterior no es, probablemente, sin razón. Por otra parte, el texto precitado de Noviembre, escrito menos de dos años más tarde, marca una incertidumbre que aclara retrospectivamente la frase de los recuerdos: “¿Amé? ¿Odié...? Todavía estoy en la duda”. Entre los diecinueve y los veinte años, volviendo sobre su pasado, no está seguro de haber sentido las dos pasiones de las que habla a los dieciocho. Y la palabra “todavía” indica que su perplejidad se remonta a los últimos años de su adolescencia. ¿Dudaba en el 39 de haber amado a Alfred? No; pero dudaba de amarlo todavía.

Gustave, siempre fascinado por Alfred, dispuesto a abrirle los brazos, pero decepcionado por su frialdad y sus infidelidades, cree no amar más. Es el castigo de Alfred. Achille-Cléophas aparece en seguida: para su hijo menor es el gran momento de las liquidaciones: su primer Señor, del mismo modo que el segundo y mucho antes que éste, lo ha desiluso-

nado: es una buena ocasión para mandar a los dos de paseo. El médico filósofo también ha sido amado; en la actualidad sigue fascinando, pero ya no se lo ama; liberado, Gustave se queda solo. ¿Es verdad, no obstante, que el pater familias ha dejado de hacer daño para siempre? Por supuesto, desde la aparición de Alfred ha pasado, como lo indica la construcción de la frase, a segundo plano. Y yo creo, efectivamente, que su hijo menor, después de tantas penas de amor perdidas, tantos sufrimientos de celos, se había desprendido de él para siempre: empieza a soñar con su muerte, reconoce en él a su jefe y opresor. Y si habla aquí del sentimiento que tuvo antes por el pater familias es más bien un reproche por no haber sido digno y ser finalmente responsable de que éste ya no exista. Lo que queda, de todos modos, es el poder paterno: ¿se ha advertido la extraña oposición del pretérito perfecto ("sólo he querido a otro...") con el presente ("es mi padre") sinónimo de eternidad? Ame o no, Gustave sigue bajo el poder de Achille-Cléophas, fascinado por el Progenitor, como lo está por Alfred. ¿La prueba? Está en un texto contemporáneo que he citado antes: "Desde que usted no está más conmigo, me analizo más profundamente a mí mismo y a los otros. Diseco sin cesar: es algo que me divierte".¹¹ No es posible decirlo mejor: desde que Alfred se ha alejado de mí, mi padre ha vuelto a ocuparme: análisis, disección. El cirujano jefe ha ganado: un año antes, Gustave escribía a Ernest: "¡Oh, no! Es muy triste la crítica, el estudio, descender hasta el fondo de la ciencia y no encontrar allí nada más que la vanidad de analizar el corazón humano para encontrar el egoísmo y comprender el mundo para no ver en él nada más que desdicha. Hay días en que daría toda la ciencia... por dos versos de Lamartine y de Víctor Hugo; héme aquí convertido en anti-prosa, anti-razón, anti-verdad...". En esta época, vencido de antemano, sigue siendo impugnador. En la actualidad, el análisis lo divierte; cuando descubre la gangrena, levanta la cabeza y ríe. Risa "de condenado", no es necesario decirlo. No importa: la ideología mecanicista ha primado. El padre enemigo, instalado en él como una fuerza extraña, lo domina y lo dirige a su gusto, tanto más temible por no ser ya amado: la mirada quirúrgica instalada en Gustave llega a descubrir incluso —volveremos sobre esto— que "eso que se llama conciencia es tan solo la vanidad interior".¹² ¿Cree exac-

¹¹ Correspondance, I, 27. A Ernest, 24 de junio de 1837.

¹² 26 de diciembre de 1838.

tamente lo que dice? No del todo, puesto que es, en él, el pensamiento otro. Y añade, en efecto: "Esta teoría te parece cruel, y a mí mismo me molesta. Al principio parece falsa, pero con un poco más de atención, siento que es verdadera". Esta conclusión del método —un a priori del análisis psicológico que él toma por un a posteriori— lo hunde en la "molessia" y el malestar. Tiene como efecto la desvalorización de todo lo que él siente. Y así es que su primer movimiento, sin cesar recommenzado, es considerarlo falso: digamos que no da cuenta de lo inmediato, de lo que él siente cuando es él mismo; pero se aplica, "presta atención": es decir, que se encarna en sustituir con los esquemas paternos su comprensión espontánea de lo vivido, hasta que termina refiriendo todo al modelo, es decir, al atomismo analítico. Cuando todo está reconstruido (ficticiamente) y universalizado, cuando ha pensado contra sí, midiendo la credibilidad de la "teoría" extraña por la intensidad del desagrado que le causa, termina por "sentir" que es verdadera. No hay evidencia para Gustave: él la reemplaza por el poder reconocido de su alienación.

¿Por qué, se dirá, dejarse alienar a tal punto por la patria potestas? ¿Por qué haberse hecho cómplice de una mirada degradante y verse a través de ella, sabiéndose otro? ¿No podía Gustave salvarse mediante la identificación con el Padre, como había hecho Achille nueve años antes? En tal caso, hubiera puesto su realidad bajo la impasible luz que ilumina el universo, y no en las sórdidas fermentaciones que descubría en sí mismo. La respuesta es simple: Gustave intentó veinte veces esta identificación y, lo hemos mostrado, siempre fracasó: no podía identificarse con su Progenitor porque Achille ya lo había hecho. Achille prohíbe al menor encontrar en Achille: Cléophas su propia realidad futura de mirador, dado que, precisamente, el pater familias eligió a su primogénito como futuro reemplazante. La autoridad soberana del cirujano jefe sólo dejaba una salida: Achille la encontró. Después de él, el camino está cerrado; Gustave nunca será nada más que el mirado: su verdad queda en el nivel de lo que está disecado, analizado, no alcanzará nunca el nivel del acto analítico: incluso si arrojara sobre sí mismo —cosa que intenta a menudo, acabamos de verlo— un "vistazo quirúrgico", no haría nada más que pedir prestado el ojo de su padre. Después de haber atraído hacia él a su primer hijo como el Mismo, el médico jefe sólo puede ocupar al menor como el Otro universal y singular. En aquél, la identificación respeta —por lo menos en apariencia— la autonomía de la espontaneidad; en éste, la

alienación implica la heteronomía. Gustave nunca tuvo, salvo durante su temprana infancia, la posibilidad de disolverse en su padre: lo lleva en sí como una llaga. Se comprende por esto la metamorfosis de Mathurin: interiorizado por el hijo, el mecanicismo del padre se convierte en cinismo desesperado, por la misma razón de que sigue siendo trascendente en la inmanencia y que el hijo, llamado a retomar la cosa por cuenta propia, sólo lo logra forzándose: este sistema extraño toma entonces una coloración pesimista que nunca tuvo en Achille-Cléophas.

Más aun: este pesimismo está hecho de resentimiento. Además, se radicaliza, dado que el mecanicismo del padre es la única teoría de que dispone el hijo para explicar su experiencia existencial. La actividad pasiva se apresura por realizar el imperativo extraño y, al llevarlo celosamente a un extremo, hace aparecer, como a pesar suyo, efectos que lo contradicen. El mecanicismo en Achille-Cléophas no implicaba ningún juicio de valor sobre el mundo; además, el empirismo, enteramente atado a los hechos, no se atreve nunca a deducir normas de ellos, y la noción misma de cosmos le es extraña: el análisis suprime la unidad, resuelve al universo en infinitos movimientos de corpúsculos en número infinito. Al interiorizarlo, Gustave omite deliberadamente la supresión del mundo; conserva de éste la unidad sintética en el momento mismo en que los principios que adopta la vuelven imposible; la totalidad cósmica y la relación del microcosmos con el macrocosmos, la relación de interioridad que une las partes entre ellas y el todo con las partes son conservadas en el instante en que el mecanicismo les quita todo contenido al no admitir, entre las moléculas, sino una relación de exterioridad. Mediante este procedimiento se otorga el derecho de juzgar a las sucesiones mecanicistas como una disolución satánica del universo o de considerar la totalidad cósmica como "un sueño de infierno", sin cesar renaciente y sin cesar disipado. De todos modos hay engaño: por lo tanto, el hombre está sobre la tierra para sufrir; se le hace nacer con la idea de un Todo y se lo arroja a una agitación sin fin de moléculas. El destino reaparece: Gustave, cadáver hechizado, cree vivir y se limita a dejar que las fuerzas exteriores arrastren su cuerpo muerto a una danza macabra; nacido para integrarse a la unidad sintética del mundo, ve que todo se descompone fuera de él y en él; esta contradicción sólo tiene sentido si ha sido calculada. Es decir, Gustave llama una alienación contra la otra: la "maldición de Adán" lo protege en parte contra la "ironía volteriana". Si la

unidad mundana se desparrama en rondas de átomos, su decepción misma le revela la unidad temporal de su destino. Devastado por una mirada extraña, sólo puede protegerse contra ella evocando la cohesión de un acto **otro**, es decir, la unidad premeditada de su creación y de su condenación. De aquí la ambigüedad de Mathurin y de Larivière, volterianos amables y demonios. De aquí el extraño retrato de la Ciencia en la primera **Tentación**: hija del Orgullo, esta otra encarnación de Achille Cléophas, sostenida por la Lógica —esta Lógica que Gustave-Djalioh, algunos años antes, confesaba no poder entender— parece no tener más propósito que el de apoyar la Fe que siempre renace. Gustave, obligado a expresar su experiencia existencial en términos de intelectualismo analítico, cae en una trampa, pues no puede creer en ésta sin renegar de aquélla; pero, a su vez, falsea el discurso del análisis al darle por oficio ya no el rendir cuentas de la experiencia original, sino el de traicionar a ésta sin quitarle por ello su prestigio y su autenticidad de acontecimiento arquetípico. Es en el cuadro unitario de la experiencia primitiva, compromiso, presentimiento totalizador, aprehensión del destino, que tiene lugar la descomposición mecanicista; es como **negado de interioridad** que el cosmos se fragmenta en partículas insecables, regidas por las leyes de la exterioridad. Es así que el mecanismo —pura afirmación a priori de una racionalidad universal— aparece en el seno de la irrationalidad primitiva y, junto con ello, el juego riguroso de los conceptos conserva una especie de unidad satánica: se convierte en el instrumento de la condenación. Sin duda la experiencia existencial no tenía nada que pudiera agradar; este hijo de una noche de Idumea tenía olor a azufre, era la intuición profética que una **voluntad** otra había dado a la asociación de lo vivido una unidad vectorial: lo peor era lo seguro porque estaba **organizado**. Por lo menos, esta construcción compleja de la desdicha, de la pasividad y del resentimiento tenía una contraparte positiva: dado que Gustave, en su condición de maldito, tenía la unidad de un destino, se definía en interioridad y el porvenir mismo, reflejándose en el presente, hacía de esta temporalidad terminada, pero cuyos momentos se interpenetraban a distancia, una totalización en curso y, en consecuencia, una **persona**. En el nivel de la experiencia arquetípica, la grandeza era posible, dado que la persona existía: el niño intentaba salvarse con una ética del dolorismo. Al introducir el mecanismo en el interior de este sistema unitario, se pulverizaba a la persona: quedaban unas moléculas patéticas que chocaban, re-

botando, acumulándose, para luego desparramarse mejor: el Yo no era nada más que una ilusión, la conciencia nada más que un epifenómeno. Pero de este modo el atomismo psicológico se convertía por sí solo en la decepción profetizada; lo peor, imprevisible en su contenido pero formalmente seguro, era el mecanismo, la caída en la exterioridad, la denuncia de la vanidad del dolorismo y la desaparición de los valores. En resumen, era, en el plano del conocimiento, el cumplimiento de la maldición: nada más claro para el joven condenado, puesto que el creador demoníaco que le había asignado un destino y el cruel demonio del Saber, que lo había desesperado revelándole la verdad, no eran más que uno; y puesto que, en los dos casos, lo que se afirmaba era la prioridad del Otro sobre el Mismo: el Destino era la voluntad del Otro, el mecanicismo era la Ciencia de ese mismo Otro, utilizada en tanto que otra contra la ipseidad de la víctima. El Destino de Gustave, después de la caída y su desposesión por un usurpador, debía hacer befa de sus mismos dolores, revelándole por intermedio del mecanismo su inanidad. Se ve el torniquete: para infligir a Gustave la infinita dispersión de la materia y el principio de exterioridad es menester una voluntad otra, es decir, una unidad de interioridad; para que Gustave pueda sufrir como condenado la diseminación de su ser hace falta que conserve él mismo, en su pulverulencia, la unidad secreta de una totalización interior. En este sentido, es menester unas veces poner el acento en la unidad de la persona —en este caso, el mecanicismo es una especie de pesadilla provocada y dirigida en Gustave por el Otro— y, otras veces, todo se invierte, es la persona que se convierte en la pesadilla de la materia, en falsa apariencia y nada es verdadero, salvo la inmensa soledad no sentida de los archipiélagos del ser. Ninguna de las dos posiciones resiste el examen, y Gustave está obligado sin cesar a pasar de la una a la otra. Finalmente, esta calesita le resulta tan familiar que ya no necesita girar en ella: cada posición encierra a la otra y él es consciente de ello. Extraña visión del mundo, en la cual la estrecha Razón analítica se pone al servicio de la Sin razón, en la cual el mecanismo, aunque sigue siendo la Verdad fundada en la experiencia, no es más que una jugarreta que hace Satanás al rebaño de los condenados, y en especial a Gustave, en quien esta Verdad misma, o discurso sobre el Ser, es un absoluto, pero en quien un sistema de átomos impugnadores puede declararse "anti-verdad"; ¿en nombre de qué? ¿De la Nada o de otro principio? Lo veremos. Si él es pen-

sable, es porque el muchacho no es accesible al Saber, es decir, a las certezas afirmativas o negativas que se basan en la evidencia o en el razonamiento: él sólo puede, lo hemos visto, creer. De tal modo que cree en la Ciencia, como creería en Dios si pudiera: ni más ni menos. La Verdad para él, es sólo una creencia impuesta desde afuera por el principio de autoridad: se somete a ello, por supuesto, pero es tan sólo algo que se ha oído: es algo que no moviliza las fuerzas del alma. Un poco más tarde, en sus *Souvenirs*, creyendo ofrecer una teoría del conocimiento, no hará otra cosa que definirse a sí mismo: "No hay ni idea verdadera ni idea falsa. Se empieza por adoptar vivazmente las cosas, después se reflexiona, luego se duda, y todo queda ahí".¹³

LA OTRA IDEOLOGIA

Para que Gustave pudiera soñar con un gran pensamiento feudal que consagrara a la vez la unidad de la persona y la relación de interioridad del vasallo y de su amo bastaba, acabamos de verlo, que el Señor supremo, Achille-Cléophas, exigiera tácitamente la sumisión adorante de su mujer y sus hijos; para apartarlo, a pesar suyo, de la ideología teocrática, era suficiente que el pater familias, en función de su autoridad soberana, le impusiera como un imperativo categórico la creencia en la ideología liberal. De este modo, la contradicción no está, por lo pronto, en él, sino en las estructuras familiares. Existe un orgullo colectivo Flaubert, pero también hay una inquietud Flaubert, que traduce los conflictos objetivos de la época: agrarios y burgueses, románticos y volterrianos, liberales y ultramontanos, durante los diez primeros años de la infancia morosa de Gustave, no cesan de romper lanzas. Y estas grandes batallas de superficie expresan a su manera los resquebrajamientos, las desgarraduras profundas, la angustia misma de una sociedad en vías de industrializarse, lo cual implica transformaciones económicas y sociales que exigen una reforma completa de las instituciones, el crecimiento rápido de una clase nueva ligada al desarrollo del maquinismo, una transformación y una compliación provisionarias de la lucha de clases y, desde el punto de

¹³ *Souvenirs*, p. 96, # XXVII. La nota es un poco posterior al 25 de enero del 41.

vista que nos interesa ahora, la necesidad que tiene una sociedad aún rural de absorber la ciencia experimental en desarrollo y adaptarse a ella: esta relación con la Ciencia, que es menester hacer y digerir a la vez, será la gran aventura intelectual del siglo XIX: veremos el papel que Gustave desempeñará en ella. Si la familia Flaubert está condicionada por este clima de guerra civil, es claro en todo caso que éste no provocó en ella la menor disensión. Dicho de otro modo, Gustave no tuvo el más mínimo conflicto familiar que interiorizar. Las fuerzas antagónicas que desgarran a Francia y que lo desgarran a él no se encarnaron en el hospital general, en personas. Si ése hubiera sido el caso, él se habría sentido, tal vez, menos abrumado: cuando los señores se pelean, la emancipación de los vasallos se acelera. Pero sólo en el caso de que se hubiera tratado de una familia conyugal; los Flaubert, bajo el cayado del padre, están implacablemente unidos: las contradicciones están en las estructuras del grupo y cada miembro de éste las interioriza todas a la vez y les da, sin verlas, la unidad de su persona, y, si llega a adivinarlas, no puede sostenerlas sino mediante los rasgos de su carácter. Por lo tanto Gustave, para su estupor, descubre en sí la violencia contemporánea sin encontrarla en ninguna parte en el interior de la empresa Flaubert. ¿No será él un monstruo, con sus tempestuosas desesperaciones? No puede poner en duda, evidentemente, que encarna, nada más que por sus relaciones ambivalentes con un padre demasiado amado, mal amante, el drama de la sociedad francesa. Es esencial, para comprenderlo, recordar siempre que fue forjado por las contradicciones fundamentales de la época, pero en un cierto nivel social —la familia— en el cual éstas actúan enmascaradas, en forma de ambivalencias y torniquetes. Este producto de la guerra civil nunca tuvo la experiencia de los combates: vivió el mundo a través de una célula tan fuertemente integrada que las relaciones entre personas, incluso cuando se deterioraban, no llegaban nunca hasta el conflicto. Un Flaubert, aun enfurecido contra otro Flaubert, sigue siendo, en la medida en que el uno y el otro son Flaubert, su alter ego. Las relaciones reales de Achille y de Gustave no tienen nada en común con el antagonismo salvaje del usurpador y de la víctima, que hemos descubierto en las primeras obras del menor: de los dos lados encontramos un desprecio velado; para Achille, Gustave es el idiota de la familia: cuando da una comida por invitación para los copetudos de Ruán, se guarda de invitar a su hermano. Gustave desprecia en Achille la mediocre caricatura de su padre, el burgués; por

lo bajo, el resentimiento lo quema sin decir su nombre, sin expresarse jamás en actos. Y cuando el peligro amenaza el honor de la familia, los dos hermanos hacen frente común: en 1857 Gustave, amenazado con un proceso, recurre inmediatamente a Achille, implícitamente reconocido como el jefe de la familia; Achille se prodiga sin medirse. En el 71, cuando los prusianos ocupan Ruán, los dos Flaubert vuelven a encontrar una solidaridad en la desesperación. Y más tarde, cuando los Commanville arrastran a Gustave a su propia ruina, Achille, mucho más rico de lo que lo había sido su padre, propone a su hermano pasarle una mensualidad; no parece, de acuerdo con las cartas, que Gustave haya puesto la menor dificultad en aceptar. Sin embargo, nadie duda de que, en el fondo de sí mismo, debe haber sentido esta oferta como una humillación suprema: el usurpador triunfa, tiene la última palabra y el menor debe someterse, reconocer humildemente la autoridad del nuevo pater familias. Doy este ejemplo para mostrar que las contradicciones del menor nunca serán superables en la realidad,¹⁴ porque no se plantean por sí fuera de él, salvo en el nivel, muy abstracto para el muchacho —de los grandes conflictos sociales. Lo propio del niño es singularizar al hombre que habrá de ser viviendo lo universal y lo objetivo en la particularidad de las relaciones concretas y subjetivas: es determinarse oscuramente como un modo particularizado de lo vivido intersubjetivo, es decir, de la sustancia familiar. Ahora bien, Flaubert encuentra simultáneamente la unidad rigurosa de la familia en sí y fuera de sí, pero sobre ese fondo de integración burguesa su situación de hijo menor lo obliga a actualizar la discordia virtual que existe, enmascarada, en cada Flaubert, como potencialidad pasada en silencio. Por esto mismo, y al no encontrarla en su padre, en su madre, en una oposición cualquiera del padre y de la madre, es aplastado por ella y aprende a vivirla como su unidad personal.

Es seguro —y es lo que nos interesa ahora— que la madre era deísta y que fue la primera persona que le habló de Dios. Pero hay que comprender que ella no se oponía, en esto, a ese incrédulo de Achille-Cléophas. Por lo pronto, acabamos de verlo, su autoridad feudal, incluso si más adelante la utilizó para imponer su mecanismo al hijo menor, había engendrado, durante la edad de oro, una jerarquía en la cual

¹⁴ La superación se producirá, pero mediante la irrealización y en lo imaginario.

Dios debía ser el escalón supremo, inmediatamente por encima del Progenitor: en este sentido, si el nombre de Dios no se hubiera pronunciado nunca delante de Gustave, él lo hubiera inventado o, por lo menos, presentido como una laguna esencial: era absolutamente necesario fundamentar la adorable autoridad del pater familias. La Fe no había sido traída de afuera al niño, como habría sido el caso si hubiera recibido la enseñanza religiosa de su madre: la Fe es él mismo, en lo más profundo, y por esta razón hablará siempre del instinto que nos lleva a creer, porque, durante los primeros años, el pater familias —ese viejo feudal en ruptura con la feudalidad— le dio la justificación de vivir, al arrancarlo de su contingencia natal para hacerlo entrar en un universo de devoción en donde el “fanatismo del hombre por el hombre” culmina naturalmente en el fanatismo del hombre por Dios. Pero hay más: este vínculo intersubjetivo de un hijo, y de un padre, se inscribe en una ideología objetiva que el padre condena en espíritu, pero a la cual en la práctica se somete. Los aristócratas, vueltos al poder, tienen sus teóricos, Maistre y Bonald, tienen sobre todo sus sabuesos: la Congregación pone espías en todos lados; gracias a ella, la Restauración, sin hacerse ver demasiado, se constituye en Estado policial. Los charlatanes y los policías imponen un sistema sencillo y coherente, infantil, y —por eso mismo— perfectamente adaptado a las necesidades de los niños.

Dios creó el mundo; un monarca elegido por él gobierna Francia en su nombre, apoyado por una nobleza de sangre. Entre el Todopoderoso y el Rey, entre el Rey y los Aristócratas, entre la Aristocracia y el Pueblo la única relación posible es la generosidad. Entre el pueblo y los Nobles, el Rey, el Todopoderoso, el único vínculo válido es la obediencia amorosa. He aquí la ideología que los Borbones intentan, justamente, restaurar. Los propietarios de tierras, una buena parte de los campesinos, sobre todo los más pobres, los que no adquirieron bienes nacionales, no están en contra. Los obreros mismos están indecisos: la Revolución los ha decepcionado, no tienen aún conciencia de sus verdaderos intereses; a menudo —e incluso después de 1830— es en nombre de Dios que piden a los patrones que no los pongan en la calle, que pongan freno a la baja de los salarios. El primer diario del proletariado, *L'Atelier*, condena la descristianización, de la cual considera responsables a los burgueses. Si estos carecen de caridad —los redactores oscilan entre la idea reivindicativa y la llamada a la generosidad, es decir, entre la

Justicia (reconoced nuestros derechos) y la idea cristiana (no tenemos derechos, pero más allá de la Justicia está el amor: amadnos en Dios, puesto que somos, como vosotros, criaturas divinas)— es porque han perdido la fe. Se sabe, por otra parte, que no fue el pueblo, sino la burguesía jacobina la que, en 1794, estuvo en el origen del gran movimiento des cristianizador.¹⁵

Pero esta burguesía agnóstica, ¿qué hace entre 1815 y 1828?¹⁶ Dobla el lomo. La prudencia es la regla cuando se trata de liberales. En consecuencia, para los que viven la historia día a día y no se inquietan por conocer el nexo verdadero y oculto de las fuerzas sociales, para esos a quienes el encogimiento de Francia ha engañado y que la creen recaída en la soñolencia agrícola, el resultado de este combate dudoso continúa siendo incierto. Estos esperantistas no toman ningún partido. El pensamiento, cuando es favorable a los progresos de las ciencias y de las técnicas, cuando quiere conservar las conquistas de la Revolución, conviene que se envuelva en nubes. Por el contrario, la ideología reaccionaria se muestra tanto más arrogante cuando menos seguro está el régimen. Una propaganda que, para la época, parece llevada a cabo con mucha competencia se extiende a todas las clases, penetra en la burguesía por cien canales diferentes, se desliza en la intimidad de las familias, encuentra cómplices hasta debajo del techo de los libertinos. Al obligar a los padres a participar en las ceremonias religiosas, los policías y los voluntarios de la Fe los ponían en situación delicada delante de sus hijos: les resultaba difícil calificar de puerilidades en lo privado a los ritos a que se habían sometido públicamente. En una cierta medida, éste era el caso de Achille-Cléophas. Libre pensador, su familia, emparentada con campesinos e hidalgos pobres, era, de todos modos, de esas que ofrecen la menor resistencia a la penetración de las ideas religiosas y

¹⁵ El ateísmo obrero, que nacerá un poco más tarde de una toma de conciencia que desenmascara las estructuras reales de la sociedad y la lucha de clases, motor de la historia, no debe nada al agnosticismo burgués: positivo y concreto, está engendrado por la máquina, que no es sólo un imperativo práctico, un instrumento de explotación, sino también un órgano de apercpción. A través de ella el trabajo asalariado se conoce en su realidad y, de pasada, conoce el mundo de lo práctico-inerte.

¹⁶ A partir de esta última fecha la clase en ascenso retoma su avance en forma visible. Es suficiente para que el gobierno se inquiete: es la lucha abierta que termina con "las Tres Jornadas Gloriosas".

monárquicas. Es perfectamente natural que Gustave haya sido bautizado: en 1821 la Congregación vigilaba, nadie tenía interés en desafiarla, y además, su abuela paterna lo hubiera exigido de todos modos. Por otra parte, Achille-Cléophas era funcionario. Dependía del gobierno y de una clientela en parte católica. Al parecer, bajo la Restauración, llevó muy lejos la prudencia. Un informe policial llegado hasta nosotros califica al doctor Flaubert de liberal, pero reconoce su "sabiduría" y su "moderación". Estas palabras adquieren todo su sentido si se recuerda quién gobernaba y qué policía redactaba el informe. El cirujano jefe debía declararse monárquico por precaución o por indiferencia política. En lo que a religión se refiere, rechazaba los dogmas en privado, entre algunos íntimos de los que formaba parte el señor de Poittevin, pero se sometía públicamente a sus ritos. Los niños hicieron su primera comunión. Caroline se casó por la iglesia en vida de su padre, por no poder actuar de otro modo en una época en que el reinado de la Congregación había terminado desde hacía mucho tiempo. Un poco más tarde, cuando la joven murió, poco después del fallecimiento del Progenitor, resultó adecuado hacerla velar por un sacerdote. ¿Se llamó uno junto al lecho de muerte de Achille-Cléophas? Fulminada por sus dos duelos, la señora Flaubert, sabemos, perdió la fe: sin embargo, insistió en bautizar y más tarde, hizo comulgar a su nieta, pensando que se conformaba a las voluntades de su marido. ¿En consecuencia? No: la incredulidad en el siglo pasado era tímida. Los mismos que encontraban elegante un cierto libertinaje de palabra, se habrían encrespado si este agnosticismo se hubiera manifestado públicamente en los actos. Todo el mundo presentía, imagino, la incredulidad de Achille-Cléophas y, más tarde, la de Achille. Pero habrían perdido su clientela si hubieran rechazado para sí mismos o para sus hijos los santos sacramentos. Se podía ser ateo, pero dentro de la religión cristiana. Para los agnósticos mismos, estas prácticas eran tan sólo signos: mediante ellas uno se significaba burgués, como mediante la ropa, el habitat, los muebles, la alimentación y la adopción de un cierto lenguaje en el cual las palabras, elegidas por su noble desgaste, se convertían en santo y seña, porque permitían mantener permanentemente la conversación en el nivel de eso que los anglosajones llaman *understatement*: a través de las elegancias de esta fe extenuada, la burguesía afirmaba su espiritualismo y se reconocía en su distinción.

¿El resultado? Se lo adivina: por su relativa observancia de

los ritos, Achille-Cléophas hace entrar la religión en la empresa familiar como una estructura objetiva de la intersubjetividad Flaubert: está presente y se niega; es el mundo del Otro, inaccesible y obsesivo en el corazón de la familia y en el más secreto consejo de cada uno de sus miembros, no es el cristianismo como se revela a la Fe, sino como se impone por las obras. Al hacer bautizar a Gustave, el doctor Flaubert cometió un crimen que sería imperdonable si hubiera sido deliberado: arroja a su hijo de rodillas ante Dios, preparándose a mostrarle, cuando llegue la hora, el buen uso de la Razón analítica y, en consecuencia, a vedarle la creencia. Bautizado, comulgante, Gustave queda instituido cristiano: es lo que descubre en cuanto sabe hablar; esto significa que una elevada instancia le concede en permanencia la posibilidad de tener la Gracia y la Fe; el pater familias en él permite, sin que se lo haya consultado, el acceso a los sacramentos, lo ha introducido en la catolicidad; ha hecho de su hijo menor, si no un elegido, por lo menos un elegible. Si el doctor Flaubert hubiera tenido menos autoridad, habría estado obligado, por culpa de este mal arranque, a mantenerse a la defensiva: el niño hubiera podido acusarlo, al oírle profesar el agnosticismo científicista, de falta de lógica o de pusilanimidad. Pero el Progenitor de los Flaubert reinaba como monarca absoluto, inspiraba a su hijo demasiado respeto para que este rasgo de prudencia —ligado, tal vez, a supervivencias vagas de su lejano pasado rural— influyera directamente en sus relaciones. Cuando llegó el momento, pasó al ataque e hizo tragar al muchacho el antídoto de la fe, los santos principios del atomismo analítico. Achille-Cléophas creía que no iba a tener muchas dificultades para demoler en su hijo la blanda religiosidad que él toleraba en su mujer. Esta, de hecho, tampoco exageraba su deísmo. Pero, hija de un Cambremer de Croixmare y pariente lejana del consejero de Crémerville —personaje que ella introdujo en la mitología familiar y que debía quedar allí hasta el fin— había retenido de su educación frívola y aristocrática, así como de sus años de convento, esa fe sentimental y cómoda, anegada en efusiones, sin más ley que la del corazón, que hoy sabemos hasta qué punto estaba difundida en la segunda mitad del siglo de las Luces. No es creíble que haya impuesto a sus hijos su religión sin Iglesia, su Dios sin obligaciones ni sanciones, que no se manifestaba nada más que para darle razón y envolverla en una ternura de la cual su marido no era demasiado pródigo: ella respetaba todo en el cirujano jefe, todo en él le parecía sagrado, hasta el ateísmo. Pero

no cabe duda de que se los propuso. Uno de los personajes del novelista Gustave Flaubert se acuerda de la época en que, siendo muy niño, su madre lo sentaba sobre sus rodillas para hacerle decir sus oraciones. ¿Qué oraciones? ¿La del Vicario Savoyano o el padrenuestro? Y, entre éste y aquélla, la señora Flaubert no debía establecer mucha diferencia. De todos modos, me inclino a pensar que debía considerar que su deber era enseñar las oraciones católicas a su hijo, incluso si ella no las usaba personalmente: el niño era cristiano, era menester darle los medios para integrarse a la comunidad de los fieles; más adelante, podría elegir.

No importa: este deísmo incierto había sido tolerado por Achille-Cléophas durante la primera infancia de Achille. Y después, cuando su hijo mayor tuvo la edad de abandonar el gineceo, liquidó las supersticiones de esta alma ingenua; sin esfuerzo, pero prudentemente: el retorno vigoroso de los sacerdotes, el nuevo oscurantismo, el Terror Blanco y las persecuciones lo forzaban a proceder con moderación: probablemente demolió sin trabajo, con una sonrisa, un tono de ironía voltariana, las fábulas de la historia sagrada. No atacaba directamente, por cortesía conyugal, la religión privada de su mujer, pero esta fe abstracta desapareció por sí sola: si Caín no mató a Abel, si Jonás no fue tragado por una ballena, si Abraham no fue detenido por un ángel en el instante en que iba a inmolar a su hijo, ¿qué queda? ¿Y qué queda de Dios para un niño católico sin las iglesias monumentales, sin los recamados de los sacerdotes, sin el órgano, las cantatas, el incienso? El movimiento de la fe debe ser ayudado con estos andadores. Sin duda sobre esto se encarnizó Achille-Cléophas: el anticlericalismo liberal crecía junto con el número de las procesiones. El padre Flaubert marcó muy temprano los límites de su tolerancia: los sacramentos, sí; la práctica cotidiana, no. Este ejercicio social requiere monitores habilitados y no puede concebirse sin integración del catecúmeno: un niño creyente es el fraile en la casa Achille-Cléophas no prohibía nada, supongo: habría sido peligroso; ridiculizaba los ritos, los dogmas, y sobre todo a los curas. El niño extraía las consecuencias por sí mismo. Con Achille lograba sus fines por la simple razón de que le daba mucho más de lo que le quitaba: el padre y el hijo hablaban de estas niñerías entre hombres; al reírse de Jonás, el mayor de los Flaubert se identificaba con su adorable Progenitor: adoptaba por amor el escepticismo del Amo y veía en éste su propia imagen futura.

Nueve años más tarde el buen Señor quiso recomenzar: Gusta-

ve tenía siete años: ya era tiempo de arrancarlo de manos de las mujeres e inculcarle principios sanos, sin que se notara mucho. Los resultados fueron menos felices: la razón principal es que la identificación con el padre le estaba vedada al hijo menor. El cirujano jefe debió emprender su trabajo de zapa en el momento mismo en que su segundo hijo descubría su propia insuficiencia en la vergüenza. La ironía escéptica del agnóstico se mezclaba para el pobre Gustave con las befas hirientes con que un padre hipernervioso lo zahería con excesiva frecuencia: al mismo tiempo, el niño tuvo la impresión de que ésta tenía el mismo origen que los sarcasmos; le pareció negra, desesperante, teñida de maldad: para castigarlo por su tontería, se lo privaba de Dios. Por otra parte, el deísmo materno —que se había desprendido de Achille como una hoja muerta, porque le parecía abstracto— le hacía falta a Gustave: los largos embotamientos en los que el niño se sumía son descritos, en su adolescencia, como hemos visto, a veces como caídas libres, y otras veces como una des-comprensión de su ser, que se diluye en el ambiente; pues el cirujano jefe, para esta época, había logrado parcialmente su empresa de demistificación. Pero antes del séptimo año y, sin duda, después, durante un poco de tiempo más, Dios daba un sentido, en lo propio y en lo figurado, a estos éxtasis: gracias a El, se convertían en elevaciones. Cuando el niño se siente tan puro, tan vasto y tan sereno que se cree a punto de abolirse, el Todopoderoso no desdena contemplarse en su vacuidad. En consecuencia, Gustave es transportado. A los treinta y cinco años, Flaubert recuerda aún estos éxtasis, y alude a ellos en un pasaje inédito de *Madame Bovary*: “Tiempos felices de su juventud, cuando su corazón era puro como el agua de las pilas bautismales y sólo reflejaba, como ellas, los arabescos de los vitrales con la tranquila elevación de las esperanzas celestes”. Hay que notar el doble movimiento, tan característico en Flaubert: hay *visitación*; es la generosidad del Superior, que colma a su vasallo reflejándose en su *corazón*; los arabescos, los vitrales se dignan confiar su imagen al agua de la pila. Y, simultáneamente, se nos sugiere un impulso de esperanza, una “elevación tranquila” de este metaloide al revés. La imagen es curiosa, porque los objetos reunidos para evocar el movimiento nos remiten, por el contrario, a la perfecta inmovilidad. Pues estas elevaciones místicas se producen, para Gustave, instantáneamente: es así que el hombre de Malebranche ve la verdad en Dios. Esta agua baja y chata, que su recipiente debe proteger contra la menor vibración, es Gustave acostado de espaldas, visitado, transpor-

tado por una ascensión temporal y vertical, en una palabra, es el símbolo mismo del quietismo. La reflexión de lo infinito en lo finito —con el éxtasis inverso y complementario de lo finito fuera de sí en lo infinito— constituye toda la dignidad de la criatura. La "simplicidad" se convierte en el sueño ontológico del niño frustrado: el ser creado, limitado pero indiviso, se hace, gracias a su total nada, el huésped de un poder infinito que, a la vez, condesciende a contenerse en esta estrecha laguna, la santifica, la valoriza, la desborda, suprime sus límites y la reabsorbe en sí mismo.

Bien: pero este misticismo no tiene sentido si Dios no existe. Y esto es justamente lo que su padre pone en tela de juicio: ¿cómo resistir a su Señor? ¿Cómo su resentimiento no iba a ser fascinado por el mecanismo, esa máquinaria deicida que debe tener por efecto el hundir a todo el mundo en la desesperación, empezando por el mismo Gustave? Entre la infancia y la adolescencia, el menor de la familia se deja robar su Dios. Entendemos que está seducido, pero no convencido. Contra el discurso de la razón analítica no es capaz de defenderse con ningún argumento. Por ello mismo se considera equivocado. No digamos que, en este momento resbaladizo, no cree más en el Todopoderoso, sino más bien que se considera equivocado por creer en El. Por otra parte, Dios no tiene lugar en el discurso del análisis, es decir, para el chico sobornado por su padre, en el único discurso posible. Hablar es negar el Ser supremo. Entonces éste se refugia en lo "indecible": Gustave, a los diez años, no lo ha expulsado aún; tiene vergüenza de ello y lo pasa en silencio en sus rumias interiores. Cuando se habla, se ve forzado a constatar que la devoción es una actitud inferior, un gesto de inferior: la señora Flaubert cree y se la deja creer porque es mujer; pero su Amo, el hombre —homo faber, homo sapiens— no puede, aun en el caso de quererlo, rebajarse hasta este pensamiento impensable, indecible: la Razón no tiene por qué conocer las razones del corazón.

Fuera del discurso contra el discurso, la Religión sigue siendo, sin embargo, su tentación permanente. Por culpa misma de quien se ha encarnizado en arrancarle su fe. Al principio, lo hemos visto, busca a Dios porque el médico-filósofo, que le impone el igualitarismo mecanicista, ha empezado por constituirse como padre de derecho divino, lo cual implica una ideología feudal que, incompleta, tiende por sí sola a completarse en Gustave. Pero sobre todo, a partir de la Caída, el Señor ha rechazado a su vasallo: Gustave, maldito, confunde los principios del liberalismo con el odio despectivo que cree que siente

por él su creador; el Amo no se ocupa más de él, como no sea para disecarle el corazón; en su destierro, el niño desamparado siente en el fondo de sí el horrible y doloroso trabajo del escalpelo. Destruída por el análisis, la Religión sigue siendo vertiginosa porque combatiría, si él pudiera llegar a creer, la mirada analítica del padre con la Mirada absoluta y totalitaria de Dios. No hay duda de que haya tratado, durante algunos años, de superar el egoísmo —que se le infligía en el terror— hacia la fe cristiana. En caso de haberlo logrado, el sistema feudal hubiera quedado doblemente restituido: 1º La jerarquía reemplazaría al igualitarismo, la devoción se convertiría en la actitud fundamental, la única relación realmente humana. 2º Rechazado por la jerarquía Flaubert, el pequeño se hará vasallo del Ser supremo, de ese mismo de quien el pater familias extrae su autoridad. Contemplemos uno tras otro los dos beneficios que Gustave anhela extraer de la Religión reencontrada: este examen nos permitirá llevar más adelante nuestra comprensión de esta alma desgarrada. 1º El egoísmo, el hedonismo, el utilitarismo son aceptados por el niño con horror: principio de autoridad. Pero, justamente, él no es egoísta: no se ama lo suficiente. En cuanto a sus deseos, se marchitan en este mal terreno: un alma que no se reconoce el derecho de existir. Este corazón respetuoso sólo tiene una vocación en su origen: venerar; sólo una veneración aceptada le justificaría haber nacido. Desconcertado por el atomismo psicológico con el que le remachan los oídos, se esfuerza por encontrar en él su verdad, pero la cosa nunca se logra del todo: vive en el extrañamiento la falsa conciencia de sí que se le impone. Si vuelve a encontrar la fe, se reencuentra: la relación sin intermediario de la criatura con su Creador suscita sentimientos que, por su simple existencia, desafían la psicología analítica a que los descomponga. En cuanto a las relaciones de los hombres entre ellos, siempre es posible negar que estén gobernadas por el amor, por sentimientos "altruistas": es porque éstas se establecen entre individuos del mismo género que, al ser todos homogéneos, ninguno está calificado para arrancar al otro de sí mismo, es decir, del género humano. Por el contrario, para declarar que el creyente obedece a sus intereses particulares, a su deseo de ganancia cuando reza, hay que ponerse deliberadamente fuera del sistema, declarar que Dios no existe, verlo como una representación imaginaria que esconde los verdaderos movimientos del corazón, más que los determina. En efecto, no es a su naturaleza de hombre que el creyente atribuye sus elevaciones: es a la acción del Todopoderoso. Este hace

estallar nuestra esencia por su existencia vertiginosa y fascinante: frente a él, ¿cómo no sentirse inesencial? Ahora bien, la razón del egoísmo es la finitud, esa determinación negativa que nos prescribe límites frente a lo que no tiene límites. Pero, cuando Dios llama a su criatura, ¿cómo no habría ella de sobrepasar sus límites en dirección a él, cómo no querría ser todo, es decir, preferir todo a sí misma? De su finitud misma el creyente extrae las razones para superarla hacia el infinito: para él, su determinación —o negación de Todo— se hace vivir **delante de Dios** como el momento abstracto de un movimiento dialéctico que plantea la negación para negarla: el infinito, para él, será, en momentos de arrebató, su visitación por una potencia infinita, carga aplastante y dulce, pero cuando el visitante se ha retirado, sólo puede ser la interiorización de su infinita incompletitud, el infinito de la carencia, del llamado del amor. Los deseos precisos, limitados, egocéntricos del psicologismo liberal no pueden nacer, por el contrario, nada más que en quienes toman a su determinación por la fuente positiva de su realidad: es decir que el egoísmo es tan sólo una consecuencia del ateísmo, de la ceguera ante Dios y de una aberración maligna que hace pasar al no ser por el ser y al ser infinito por la nada. Si solamente Gustave pudiera creer, la Mirada absoluta, sustituyendo la mirada quirúrgica, reduciría el hedonismo y el utilitarismo a puras apariencias: la insatisfacción, el sufrimiento, el deseo infinito, el vínculo sintético de interioridad que une la criatura al Creador se revelarían bajo el ojo de Dios como nuestra verdad. De la Fe, Gustave no espera que guíe sus acciones, sino que transforme su alma o, mejor aún, que ésta borre las tachaduras y los encuadres del análisis para dejársela ver finalmente en su trascendencia nativa. En contra del cientificismo —que él toma por la Ciencia— pide a la Religión que justifique su *Weltanschauung* jerárquica y medieval, pura expresión ideológica del carácter que ha amasado con sus manos el Señor cruel que sólo piensa ahora en destruir su obra. Yo diría que **fue hecho para creer** y, a último momento, le quitaron los medios. Es su **constitución** la que reclama a Dios, es la Razón de Otro lo que, en él, lo rechaza. Lo dice claramente, en su madurez, a Mlle. Leroyer de Chantepie: “No me gustan los filósofos que no ven ahí nada más que malabarismos y tonterías. En cuanto a mí, descubro ahí necesidad e instinto”. Necesidad: injustificado, injustificable, pasivo, asqueado de sí mismo, inclinado al fanatismo, Flaubert se siente apretado en su finitud, incesantemente intentará hacerla estallar para descubrirse, ínfimo, como un mo-

do de la sustancia divina. Instinto: es una necesidad subterránea, orgánica —como la devoción de Félicité— y “bestial” la misma que lo emparenta con los animales y los idiotas, a la vez una postulación silenciosa y una apercepción “indecible”, inconcebible, que se ofrece y desaparece cuando él quiere captarla, una “apertura al ser”, inmediatamente cerrada de nuevo. Durante este tiempo, en la superficie, los átomos psíquicos, producto de la Razón, prosiguen su ronda sin ser molestados. Todos los personajes que tocan su corazón más tarde serán visitados. Frédéric, Emma, todos piden —a su manera— que se los libere del atomismo. Frédéric “sentía subir desde el fondo de sí mismo algo inagotable... en el reloj de una iglesia sonó una hora... como una voz que lo hubiera llamado”. Bouvard y Pécuchet habrán de encarnizarse contra Dios y buscar cien maneras de demostrar que no existe. De nada sirve: empujan la puerta de una iglesia y eso basta para darles la sensación de asistir a una aurora. Es algo que no dura; algo que nunca dura; los despertares son amargos: un fracaso más. No importa: pese a que el éxtasis, en Flaubert, es un acto breve, impone un respiro a las preocupaciones, a las desgracias mezquinas e implacables; uno se salva mientras dura la plegaria, porque uno olvida. Y ese es el objetivo, justamente. “No importa qué devoción —escribe— siempre que absorbiera su alma y que la existencia entera desapareciera en ella”.

2º Si sólo tomamos en cuenta a él, esta necesidad de hacer estallar la ganga del individuo permite comprender porqué la religiosidad de Flaubert pudo tomar la forma de un spinozismo bastante vago: “¡Ser la material” dirá Antonio. En cuanto a materia, este santo ya lo es: no es nada más que eso, en realidad: el hijo de Achille-Cléophas no lo duda. Pero lo que él querría es ser toda la materia infinitamente infinita en su unidad. La lucha del pequeño vasallo contra la erosión analítica comportaba, pues, desde el origen, un recurso posible a esta religión de recambio, el panteísmo. El podía satisfacer en éste todas sus postulaciones, salvo una, justamente: salvo la aspiración al vasallaje. En realidad no se preocupaba por un Absoluto impersonal en el cual hubiera podido disolverse sin elevación. A los ojos de su familia Gustave es realmente inesencial: está de más. Bajo la mirada del Todopoderoso, anhela, objeto ínfimo de una generosidad infinita, sentirse esencial en su misma inesencialidad. Un servidor de Dios, nacido para Su Gloria, nada más que un medio. Pero el medio elegido por el Ser absoluto para convertirse en el Creador supremo y hacerse adorar. Se advertirá: las elevaciones misteriosas y raras de sus

personajes están siempre ligadas a la calma sagrada de los lugares santos. Gustave mismo es siempre en la iglesia y, la mayor parte de las veces, durante una ceremonia, que es sacudido por la emoción religiosa. Si quiere creer no es tanto en Cristo, sino en un Dios paternal y severo que lo colma con sus continuas exigencias. El espera que un signo de lo alto venga a conferir algún valor no a su individualidad, —¡oh, no!, sólo quiere huir de ella— sino a su simple existencia: ¡encargado de misión! Hemos visto cómo el tañido de una campana le suena a Frédéric, como un llamado; y es esto lo que anhela el pequeño Gustave: un murmullo que venga de arriba: “No has nacido en vano. Se te espera”. En este sentido, el Dios de Flaubert no tiene nada en común con el Dios al que rezan los burgueses que conservan la fe; para estos, el Todopoderoso es garantía del orden, es decir, la propiedad real; para aquél, Dios sólo garantiza la existencia y la única justificación que da de ella es un mandato: es el Dios de los Cruzados, de los místicos españoles, de los pobres, es el Dios de la Edad Media. No es posible sorprenderse, dado que los Borbones y la Iglesia, saltando por encima de los siglos, hicieron de la feudalidad medieval un modelo y el tema principal de su publicidad.

Pero, sobre todo, ya lo he dicho, al bautizar a su hijo el doctor Flaubert lo dedicó. Esto significa que le dio en el punto de partida, y que marcó en su carne, el derecho de integrarse a la más totalitaria de las jerarquías feudales. Ya no se trata aquí ni de pensamientos ni de éxtasis, sino de un orden objetivo y riguroso en donde su lugar lo espera. En este sentido, busca a Dios para encontrar a la Iglesia. A Gustave no le gustan mucho las religiones de individuos (me refiero a los arreglos privados con el Cielo) y, sea cual fuere el precio que atribuye al éxtasis —es decir, a la comunicación directa de la Criatura con el Creador— los imperativos que le devolverían, a través de exquisitas privaciones, el derecho de vivir que Achille-Cléophas le dio y después le quitó, deben apuntarlo y alcanzarlo, sobrenaturales, por intermedio de superiores humanos. Nada podría convertirle mejor que una religión practicada en común: lo que va a buscar en los templos, más que el silencio sagrado de las piedras o que la santa luz que filtran los vitrales es el espectáculo de las multitudes arrodilladas, levantando y bajando sus mil cabezas a la señal imperiosa de una campanilla, dóciles a las órdenes de los ministros del culto que repiten cada día, ante ellas, el acontecimiento arquetípico, el don supremo y lejano: un Creador que se hace

mortal y que muere en medio de suplicios para salvar a sus criaturas. No es que amara a las masas: por el contrario, las detestaba, pues le reflejaban, en forma innumerable, el estatuto de soledad molecular que Achille-Cléophas le había impuesto: pero cuando rezaban en las iglesias, las masas se convertían en un pueblo organizado. Ovejas bajo el cayado del buen pastor. Fieles: ninguna palabra podía tener más atractivo para el pequeño vasallo. Bautizado, tiene conciencia de que su lugar está en medio de ellos: pertenece a esta humanidad, totalizada por Dios a través de los sacerdotes, a la catolicidad. Por esta razón da a la frase de Pascal su verdadero significado: ponte de rodillas y creerás, dice éste al libertino. Sea: siempre es posible intentar. A condición de haber recibido los primeros sacramentos, de ser un miembro virtual de la Iglesia. Así era, por necesidad, el libertino más empedernido en el siglo XVII: ¿quién se hubiera atrevido a negar el bautismo a sus hijos? Es el caso, en los alrededores de 1830, de Gustave Flaubert, hijo del más prudente de los libertinos. Si un hindú, si un chino caen de rodillas, ¿qué podrán ver?, ¿qué podrán sentir? Nada. La genuflexión misma no tendrá para ellos el sentido simbólico que nosotros le atribuimos. Pero, en Gustave, que hizo su primera comunión, el símbolo está fundido en su cuerpo. Es el significado de un hábito, la estructuración de una postura. Caer de rodillas suscita su transcendencia, una intención vacía pero descifrable que apunta al cielo. Después de esto, la Fe viene o no viene; la forma cristiana recibe o no recibe el contenido. Lo que importa es que Gustave, en el punto de partida, está significado católico por la posibilidad permanente de la genuflexión, por poder murmurar un padrenuestro, por todo lo que dicen las cosas que lo rodean, los muros, el rosetón, el altar, el incienso, el órgano: es creyente en potencia. Creer es llegar a ser lo que es. ¡Cuántas veces lo habrá intentado! Escribe en Novembre: "Dos o tres veces fue a las iglesias a la hora del Salve; procuraba rezar; ¿cómo se hubieran reído sus amigos si lo hubieran visto mojar los dedos en la pila de agua bendita y hacer la señal de la cruz!". ¿Sus amigos? Lo dudo. Por supuesto, en torno a él, y Alfred el primero, se pretendía preferir las misas negras a las misas con carillones. Se desafiaba a Dios, uno se situaba por provocación —y por influencia de Byron— del lado de Caín y de Satanás. Pero, habremos de verlo mejor más adelante, estas blasfemias no eran más que esfuerzos vanos para superar una situación contradictoria y común a toda esta generación atormentada por la necesidad de creer y descri-

tianizada por el agnosticismo de los padres. Debe haber habido más de uno, imagino, que se fue a arrodillar clandestinamente en una iglesia lejana para rezar a escondidas y escaparse después, rozando las paredes, como un notable que sale de un burdel. En realidad, el único "amigo" que podía reírse a espaldas de Gustave y del que hubiera podido temer, al darse vuelta bruscamente, sorprender la mirada analítica y la "horrenda sonrisa volteriana" era su padre. Esto quiere decir que la risa se había instalado en el mismo Gustave. El que ríe y el que reza no son más que uno. Es lo que deja ver aún mejor un texto anterior, *La main de fer, nouvelle* comenzada en febrero del 37 y que no terminó: "A veces se encuentra un corazón joven y virgen que viene a nutrirse de la fe y, aun más frecuentemente, algún alma desengañada y marchita que viene a rejuvenecerse en el amor celestial, a vivificarse con las creencias, a santificarse en la plegaria. El que toma a Dios como un amor de juventud y a la fe como una pasión, ese se entrega entero, se arrodilla con deleite, ora con ardor, cree por instinto; la misa de difuntos ya no es para él una salmodia grotesca, el canto de los sacerdotes cesa de ser venal, la iglesia es algo santo, la esperanza es para él palpable y positiva, es feliz porque cree". Se notará —todos los temas de la obra y de la vida han sido expresados desde los quince años— que convierte a la Fe en un instinto; es la palabra que volverá a su pluma cerca de treinta y cinco años después en una carta a la señorita de Chantepie. Por supuesto, el alma pura y el alma marchita pertenecen, tanto la una como la otra, a Gustave: lo esencial no está en sus diferencias, sino más bien en la actitud común: amar a Dios religiosamente con una pasión profana. Su héroe, en efecto, sacudido por las pompas del catolicismo, se abandona a "un dulce ensueño de fe y de amor": "Este ensueño fue su juventud; Dios fue para él otra pasión, y pasó como las otras". ¿Es una condena del cristianismo? No, más bien una confesión, un reproche que se hace a sí mismo: este deísmo voluptuoso —siente a Dios como una mujer, y este amor carnal se fatiga, como todos los amores— no está en la manera de Gustave. De este epicureísmo pretende culparse: sin razón. No es cierto, acabamos de verlo, que busque en la fe los deleites que encontraba en ella la señora Guyon. El pasaje está dictado en su totalidad por el resentimiento: no he podido creer, dice, lleno de rencor, o no he podido creer bastante tiempo; no he podido adaptar las elevaciones salvajes de mi deísmo a la estricta disciplina ritual. Esto significa que hay circularidad: para que lo Sagrado se manifieste en los

lugares santos, es menester que el fiel sea sagrado él mismo, que penetre en ellos impregnado, de antemano, de lo sagrado. No basta franquear el umbral de una iglesia para pasar de la naturaleza a lo sobrenatural: la sobrenaturaleza es una gracia que nunca debe abandonar al creyente; sólo con esta condición se manifestará a él en el templo como condensación numinosa y terrible de lo sobrenatural cotidiano. En otras palabras, para llegar a ser creyente hay que serlo ya. De lo contrario, lo más que se puede esperar es que nos mareen los perfumes, la luz, la música, y nos perdamos en un éxtasis demasiado mundano. Es la conclusión de Gustave: la Fe, para él, es el suplicio de Tántalo; todo está dado en él para que la posea; los sacramentos lo han estructurado como creyente y cada vez le parece que bastará con imitar los gestos rituales de los otros: el agua bendita, el signo de la cruz, la plegaria. Pero no: ponte de rodillas y no creerás. Imposible actualizar esta virtualidad que lo asedia; hay frustración: bautizado, catequizado, Gustave es propietario de un reclinatorio en medio de otros reclinatorios en la nave de la catedral, con todos los privilegios concomitantes, en particular el de poseer a Dios. Cuando asiste a misa, cuando se pone en la postura del feligrés, es para que se le dé el goce de su Bien. Una y otra vez la decepción vuelve y lo enfurece: tendrá el reclinatorio, hará los gestos y dirá las palabras, se representará ante él el misterio de la Pasión; en el mejor de los casos sentirá nacer en él "algo como una aurora", tendrá la impresión que "¡es eso!", que va a gozar, que goza y, en ese instante, todo se desmoronará, volverá a encontrar el vacío, la sequedad del corazón y la frigidez.

Durante este tiempo, el resentimiento crece y el pensamiento demoníaco gana terreno. Esto no significa que la religiosidad del adolescente deje lugar al positivismo, sino que invierte los signos y se entrega a Satanás. Ahora, cuando siente, siempre pasivo, que un brazo de hierro lo levanta por los aires, tiene la impresión muchas veces de que es el Diabolo: la elevación subsiste, pero lo que lo espera en las cumbres es el Mal radical. ¿Qué llega a ser Dios en esta mística al revés? Depende: puede ser el principio mismo del Mal, más malo que un demonio, como en *Rêve d'enfer*; a veces como en *La danse des morts*, aparece bajo la forma de Jesucristo, ve las torturas que el Maligno inflige a los hombres y llora en silencio, vencido. El maniqueísmo de Flaubert está de acuerdo con su pesimismo de resentimiento: la lucha del Bien y del Mal no tendrá fin, como no la tendrá la de la Ciencia y la

Fe. Pero, ¿es realmente una lucha? El Mal es perfectamente real, tangible: Arimán es el amo indiscutido de la tierra: Ormuz, por su parte, se nos dice que está en el cielo; tiene que estar allí, pues de lo contrario la insatisfacción, el deseo infinito que atormentan a las almas no serían más que engaño. Pero se queda tranquilo: no hay un signo que venga de arriba: todas las moniciones que recibimos, todas las advertencias que orillan nuestra ruta son hechas por Arimán. No se trata, como se ve, de agnosticismo: Flaubert no se queja, como tantos creyentes decepcionados, de no haber encontrado a Dios; es verdad que no juzga que las pruebas de Su existencia sean convincentes, pero, en el fondo, no se preocupa: si el Eterno fuera sensible a los corazones, Gustave nada tendría que hacer con las demostraciones escolásticas; tampoco se inquieta demasiado por chocar en todas partes con estos acantilados abruptos y mudos, los hechos: esta alma religiosa ve religiosamente al mundo, experimenta, para su mal, la ambivalencia de lo sagrado: de lo que se queja es de haber encontrado al Diablo. El sentido es claro: si la Iglesia no me integra, si no soy salvado por la Fe, vuelvo a caer en las garras del Otro, que me ha concebido, engendrado, maldecido, que me ocupa y me aliena en su atomismo roedor. Dios sería el Contra-Padre; el padre, por ser Contra-Dios, aparece, Señor negro, como un lugar-teniente del Demonio, cuando no como el Demonio mismo. El resentimiento de Gustave encuentra aquí lo suyo: lo peor es lo seguro, el hijo menor será para siempre el mártir de su progenitor. No llega a negar la existencia del Todopoderoso, pero, irritado por su mutismo intolerable, lo hiere con la impotencia: se dejó robar el Mundo bajo sus narices por el Espíritu que siempre niega; y ahora se parapeta, vencido, en una indiferencia morosa.

Que el silencio divino es para Gustave el escándalo original lo muestra claramente una *nouvelle* escrita a los quince años, *Rage et impuissance*. Es la historia de un enterrado vivo: este desdichado oye pasos y golpea contra la madera de su ataúd, pero los pasos se alejan y muere blasfemando. No hay duda: es sin duda él, Gustave, el que se ahoga dentro del sarcófago. Los pasos del sepulturero manifiestan la presencia, allá arriba, por encima de los muertos, todos acostados, de Alguien. Si se lo oye, el niño se salvará, como un Lázaro, se levantará. El sepulturero se aleja: ¿será Dios un engaño? Ni siquiera se lo dice, pero, simplemente, ocurre que es un poco duro de oído y no puede o no quiere ayudar a nadie. Ahora es fácil interpretar el símbolo. Algunas palabras claves, que hemos

visto enriquecerse en el curso de este estudio, habrán de ayudarnos. En particular, la palabra impotencia, que caracteriza tan bien la pasividad de Gustave y tan mal —en apariencia— lo que se concibe en general por la “búsqueda de Dios”. En realidad, lo que ocurre, por lo general —o, al menos lo que se pretende que ha ocurrido— es, por el contrario, una carcería para los soberbios; para los humildes, la mendicidad; de todos modos, una acción; los primeros, que partieron cuerpo a tierra, con picadores y mozos de cuadra, pretendieron seguir el rastro de Dios y violentarlo como un ciervo. No había rastro y se perdieron en el bosque. En realidad, piensan, es Dios que está en falta: ¿es concebible hacer correr a un hombre como lo ha hecho El, y después no asistir a la cita y ni siquiera presentar disculpas? ¿No será que, sencillamente, no existe? Es también lo que se preguntan los otros: los mendigos. Ellos no corrieron, sino que actuaron sobre sí mismos ayunaron, se humillaron, se metamorfosearon, matando su orgullo, desgarrando su persona para convertirse en ese hueco, esa abertura a todo el ser que Gustave llega a ser, a veces, por un instante. ¿Y después? Nada: sus almas agujereadas no han sido recorridas nada más que por el viento de la noche. Hay algunas que piensan hoy que, después de todo, no está tan mal. En los tiempos de Flaubert la mayor parte quedaba despechada: ¡todo ese trabajo para nada! Estos pobres tenían la elección: penetrarse de su indignidad o de la sospecha de que Dios no era tal vez nada más que una farsa. De todos modos, no se habían quedado quietos. Algunos pensaban que habían actuado erróneamente y que cada uno de sus pasos —en razón de su mala naturaleza— los alejaba de Dios cuando ellos creían aproximarse; los otros, por el contrario, que habían hecho lo posible, que sus almas eran grandes salas de honor vacías, de las cuales habían retirado todos los muebles y que estaban en perfectas condiciones para recibir a un huésped divino: si éste no respondía a la invitación era probablemente porque se había extraviado en el camino o porque había muerto hacía mucho o porque nunca había existido. Nadie, en todo caso, ni entre los cazadores malditos ni entre los mendigos, se habría acusado a sí mismo de impotencia. Sin embargo, esto es lo que hace Flaubert. Y veamos cómo se nos presenta: acostado de espaldas, como las carroñas sobre las mesas de mármol, los ojos cegados como los de los cadáveres, salvo que estos últimos están duros como piedras o licuados o comidos, mientras que los suyos están invadidos por la oscuridad. Pero, después de todo, tal vez sea así que

la vida de remanencia que él atribuye a los muertos siente la desaparición simultánea de los órganos visuales y de la visión. De todos modos, Gustave ha fallecido **socialmente**. Entendemos que los otros lo consideran difunto y, en consecuencia, lo someten al régimen de los muertos. Está muerto para el Otro y, por ello, occiso muy pronto por el Otro: basta con que se resigne a llegar a ser lo que ya es para todo el mundo. Sólo le queda una oportunidad: privado de la vista, de la locomoción, a medias sofocado, carcomido por la angustia, este yacente puede aún cerrar el puño, golpear contra las paredes del ataúd. Notemos, sin embargo, que tiene muy pocas esperanzas de hacerse oír: su posición no le permite dar golpes con todo el brazo: apenas si puede mover el codo. Es muy cierto que lo han reducido a la impotencia. Traduzcamos: el adolescente, a pesar de sus éxtasis, ha sido manipulado de tal modo que ya no tiene los medios para llamar a su Salvador.

Sin embargo, tiene mucha necesidad de él. Releamos a Musset, mayor que Gustave, que sólo cree a medias: éste, cuando escribe *Rage et impuissance*, no ha leído aún *La confesión de un hijo del siglo*, obra que se ha publicado hace unos meses. ¿Cuál es este mal que —se pretende— tiene este libro que ha infectado a toda una generación? La sequedad de corazón, el escepticismo, la ausencia de objetivos precisos, una negligencia nihilista, un hastío que cree ser desesperación. Estos son los síntomas. Es enojoso: la fe del carbonero daría a estos jóvenes una meta, satisfacciones ciertas, una ética: les evitaría la siniestra crápula, la huida por medio del alcohol o del opio. Pero, después de todo, se puede vivir sin ella: melancólicamente, mal, de cuando en cuando con ese chisporroteo, el amor, que termina siempre con la tristeza y recomienza un rato después. Y además es un placer cantar una desesperanza que no se siente del todo. En resumen, para los hijos de los guerreros del Imperio la ausencia de Dios o su presencia demasiado vaga parece una carencia que puede ser ventajosa. El caso de Gustave es muy distinto: amenazado por una muerte atroz, que los otros le imponen por inadvertencia, la Fe se ofrece a él como su único recurso: es un procedimiento de extrema urgencia. Si penetramos más adentro en el símbolo, el sentido es claro: el Otro me ha hecho de tal modo que tengo necesidad de Dios (el poner en la tierra al falso cadáver, coloca a éste en la necesidad de pedir socorro a los de arriba. Si no logra hacerse oír, entonces va a ser cadáver de veras). Esto quiere decir: si Dios no existe, entonces yo soy ya ese

cadáver hechizado que creó la maldición paterna; entonces el mecanismo, trampa infernal en la que no puedo creer, se convierte en mi verdad otra: muero a cada instante, puesto que, a cada instante, paso de la creencia en la existencia de un cosmos totalizado por una voluntad suprema que me ha creado en él por un decreto particular, a la convicción —que me es extraña por naturaleza— de que ese cosmos no es más, como yo mismo, que una ilusión, y que nada existe fuera del azar, la exterioridad, la dispersión. Por lo tanto se me hizo de tal manera que la Fe es mi necesidad urgente y singular. Pero las razones mismas que me obligan a creer son las que me quitan la posibilidad: el enterrado vivo debe llamar la atención de los sepultureros o morir: pero, precisamente, por haber sido puesto en el ataúd y arrojado al fondo de una fosa, no tiene posibilidad de ser oído. Si cambiara la imagen, Flaubert podría escribir el maravilloso verso de Villon:

*Je meurs de soif auprès de la fontaine...*¹⁷

De todos modos, la que ha elegido es aun más apropiada: maniatado, reducido a la impotencia, acostado boca arriba, tiene los ojos fijos en lo alto. Pero entre el cielo y él está ese techo bajo, oprimente, creador de tinieblas: la tapa del cajón. En otros términos, se lo ha sumergido en el abyecto universo de las cosas. Por debajo de él está la tierra, el fango en donde los gusanos pululan ya; por encima de él esa tapa y, muy pronto, las paladas de tierra: no se puede abandonar la tierra. Lo cual significa, en suma, que lo real es una horrible plenitud de la cual no es posible salir: la comunicación directa con la Sobrenaturaleza no es posible. En este relato Gustave reniega de sus elevaciones religiosas. Para elevarse hacen falta peldaños, una escalera que parta del suelo y se pierda en los cielos, una jerarquía objetiva. ¿Quién es el sepulturero cuyos pasos oye? Dios, sin duda, pero acaso también su representante en la tierra, un ministro del culto que se escurre, como Larivière, para no comprometerse. El silencio de Dios, se ve, es por sí mismo el Mal, lo Sagrado negativo: El rehusa su socorro al lamentable mártir, El lo entierra. Cómplice del Diablo, que redujo a su víctima a la impotencia, puesto que la abandona cuando debería, por el contrario, enviar sus ángeles para rescatarla. Peor aun: es este abandono sagrado (puesto que es divino) que consagra a los grotescos verdugos humanos y a su triste tarea. Achille-Cléophas es un laico, un

¹⁷ Muero de sed junto a la fuente...

profano; se convierte en el Diablo, ya que Dios lo consagra por Su indiferencia misma, puesto que El le presta, testigo helado de la autopsia que el cirujano jefe practica sobre su hijo, un poco de Su numinosa potencia. Enterrado vivo por su padre con la bendición del Creador: cuando el adolescente tomó conciencia de su situación, su impotencia se convirtió en rabia —otra palabra clave del relato. ¡Vaya! Conocemos estas rabias masculinas que llevan a Marguerite y a Mazza a escupir sobre el umbral de las iglesias y que no son en realidad nada más que impotencia al revés. O, si se quiere, es la pasión, que sacude todo el cuerpo para darle la ilusión de que se moviliza totalmente en la acción. Gustave lo siente y lo dice aquí claramente: su impotencia está constituida, es la consecuencia de su pasividad primitiva: hay algo, tal vez, que debería hacerse para llamar sobre él la atención divina; pero su actividad pasiva no le permite inventar nada, salvo ofrecerse, inmóvil y mudo, invisiblemente, por la insensible acentuación de su abandono a las fuerzas cósmicas, por el ofrecimiento tácito —intención que serpentea a través de lo vivido entre la carne y la piel de este abandono permanente al Ser supremo, y llamar débilmente, vanamente, como un lactante en la cuna, fajado dentro de sus pañales, llama angustiado a la madre que acaba de abandonar el cuarto. No es suficiente, por cierto, para justificar una Visitación duradera. Pero no bien lo reconoce, añade, con rabia: Me hicieron así: insuficiente a los ojos de mi padre, insuficiente a los ojos del Todopoderoso. En este nivel ideológico podría, si quisiera, justificar el principio de su pesimismo declarando: la maldición paterna hizo de mí este monstruo que no puede vivir ni con Dios ni sin El.

Más adelante profundizó el sentido de esta discordia, cuyo origen hay que buscarlo en el hecho de que fue marcado por las dos ideologías de las clases dominantes, cuyo principal rasgo es que los dos términos de la contradicción, lejos de rechazarse, se interpenetran. En las notas que tomó en Jerusalén, el 11 de agosto de 1850, encontramos estas curiosas observaciones: "Es el tercer día que estamos en Jerusalén, y todavía no he tenido ninguna de las emociones previstas de antemano: ni entusiasmo religioso, ni excitación de la imaginación, ni odio por los sacerdotes..."¹⁸ Me siento, ante todo lo que veo, más vacío que un tonel hueco. Esta mañana, en el Santo Sepulcro, un perro habría estado más conmovido

¹⁸ Subrayado por Flaubert.

que yo. ¿Quién tiene la culpa, Dios misericordioso? ¿Ellos? ¿Yo? ¿Vos? Ellos, creo; luego, yo, Vos, sobre todo").¹⁶

Al salir de Egipto e irse a Palestina, Gustave esperaba una revelación de Jerusalén: preveía una gama de emociones posibles. Esta vez ya no es del todo el adolescente que describimos: desde su "ataque de nervios" lo imaginario lo corroe. Conserva en permanencia lo que él llama la "actitud estética", y esto significa que intenta continuamente desrealizar lo real, captar lo que ve como un espectáculo pintado, que él entiende como un intercambio impersonal y estupefaciente de réplicas de teatro que nadie dice, acompañadas del rumor de bastidores, y que practica como una serie de ritos bárbaros, cuyo origen se pierde en el pasado. Por lo tanto es normal que espere del Santo Sepulcro, lugar de un pasado formidable y mítico en más de un sentido, que esta tumba del Cristo, aunque sólo fuera por su emplazamiento, le comunique una emoción estética, es decir, con ayuda de la historia sagrada espera lograr ex-foliarse de la realidad que lo rodea. Esto no es anhelar la Fe; por el contrario, es aspirar tan sólo al momento en que el lugar más prestigioso de la religión cristiana habrá de aparecerse como una bella imagen intemporal, ni verdadera ni falsa: encontramos aquí esa religión de estetas cuyo profeta fue Chateaubriand, el agnóstico, y su último ministro Barrès, el incrédulo. Lo que sorprenderá aun más es que Gustave, después de Smarh, la primera Educación y el primer San Antonio, después de tantas profesiones de fe nihilistas y tantas afirmaciones de su "creencia en nada", ponga en la primera línea de las emociones "previstas de antemano" el entusiasmo religioso. Es claro que no es la Belleza lo que él busca en Jerusalén: por cierto, es el Artista que enumera placeres de la imaginación: pero estos vienen en segundo término. El entusiasmo religioso es cosa del creyente, pero ¿si Gustave no cree? Pues bien, justamente: no cree lo suficiente; no es incredulidad, sino más bien una Fe que parece sufrir de una especie de debilidad íntima, de no se qué inconsistencia que le impide pasar de la religiosidad a la religión: el joven espera que pase algo, algo así como una descarga de sagrado, del objeto más numinoso del mundo —potencial infinito— a su triste carne —potencial que orilla el cero. Sobre este punto no ha cambiado desde el relato en que denuncia su impotencia; sólo puede abrirse y esperar: al Todopoderoso le corresponde dar el primer paso. Si El consiente, la Fe ful-

¹⁶ Edition du Centenaire, t. IV, p. 147.

minará a Gustave: no morirá, pero la conservará como una quemadura insanable y la operación estará hecha; a menos que no se quede en el interior de la tumba, dispuesta a fulminar al próximo peregrino; en este caso Gustave, inclusive en sus momentos de sequedad, podrá referirse como a otro acontecimiento arquetípico, al rayo en forma de hoz que lo consumió hasta el corazón y que desapareció.

Sobre la naturaleza de la emoción esperada hay una carta, escrita a Louis Bouilhet la semana siguiente, en la cual se dan precisiones. Gustave ha vuelto al Santo Sepulcro. Nueva decepción. Añade: "No he llorado por mi sequedad, ni he lamentado nada, pero he tenido ese sentimiento extraño que dos hombres 'como nosotros' sienten cuando están solos junto al fuego del hogar y, atravesando con todas las fuerzas de su alma ese viejo abismo representado por la palabra 'amor', se figuran qué podría ser, si fuera posible".²⁰ Era el amor sagrado lo que constituía el objeto de su espera. ¿Qué amor? ¿Esperaba sentir el peso del que Dios tiene por los hombres o experimentar, como un chorro de fuego, el que la criatura debe sentir por su Creador? Para saberlo basta contar la circunstancia que suscitó en él esta "amargura tierna".

"Yo miraba la piedra santa; el sacerdote tomó una rosa y me la dio... después me la pidió de vuelta, la puso sobre la piedra para bendecirla". En el comienzo, fue el Don. Un don del cielo. Gustave lo reconoce explícitamente, puesto que lo llama, dos líneas más abajo, un "regalo". Y con esto la jerarquía feudal es resucitada plenamente: la Iglesia está allí, mediadora: a través del sacerdote el Señor Supremo ofrece la rosa, gota de sangre viviente de su hijo. La flor bendita es un signo y una invitación: el Señor dio su cuerpo y su vida por todos, los sigue dando aun, hoy a Gustave en particular; en cambio, exige que el joven se dedique a El sin reserva, que reconozca mediante un acto de amor el sacrificio de amor que acaba de ser renovado: lo que se propone aquí, por iniciativa de un representante autorizado, es la ceremonia feudal del homenaje. Es esto lo que Gustave había venido a buscar a Jerusalén: la resurrección de la edad de oro, el renacimiento —centuplicado— de la pasión feudal que él sentía entonces por el pater familias y de la exigente generosidad que éste se dignaba manifestarle. El amor, ese "viejo abismo", escribe Flaubert, después de sus dos visitas al Sepulcro es imposible; lo había dicho y redicho con Alfred,

²⁰ A Louis Bouilhet, 20 de agosto de 1850. *Correspondance*, II, 231.

con Bouilhet, "junto al fuego" Pero la noche del 7 al 8 de agosto, en Ramleh, cuando no puede cerrar los ojos "por culpa de los mosquitos, de los caballos y de la idea que debo ver Jerusalén mañana", ²¹ queda convencido de su posibilidad, diría incluso de su inminencia: "Nada hubiera querido más que emocionarme: tú me conoces" ²² escribe a Bouilhet. Y, en esas notas de viaje, cuando menciona el Don inútil de la rosa añade: "Este ha sido uno de los instantes más amargos de mi vida...". ²³ Un hombre de veintiocho años que corre detrás del amor divino, no tanto para ser amado como en busca de la emoción que el rito del homenaje iluminará en su corazón, tiene grandes posibilidades de no cambiar ya más, de que toda su vida languidezca, soñando una metamorfosis radical y cualitativa de lo vivido que lo haría acceder a la Santidad experimentada. Gustave no creerá jamás: lo sabe. Porque le resulta imposible creer. La emoción "prevista de antemano", religiosamente esperada, también presente "de antemano" que no se producirá. ¿Es cierto que "nada me gustaría más que emocionarme"? Aquí lo tenemos, en todo caso, frente al Sepulcro, seco como un tonel vacío. ¿Quién tiene la culpa? Lo dice: "Ellos, yo, Vos". No vayamos a imaginar que ha descubierto a los culpables cuando el entusiasmo religioso, en Jerusalén, se le sustrae. Hace mucho tiempo que los conoce. Hay uno solo que no es mencionado: Achille-Cléophas. Veremos por qué muy pronto. Examinemos los pronuntarios de los acusados en el orden en que él los ha puesto. Ellos... "¡Qué falso es todo esto! ¡Cómo mienten! ¡Hasta qué punto todo está pintarrajeado, enchapado, barnizado, fabricado para la explotación, la propaganda y el cambalache". ²⁴ Y, en una carta a Bouilhet: "Se hizo todo lo que se pudo para volver ridículos los Santos Lugares. Todo está emputecido: la hipocresía, la avaricia de plata, la falsificación y la desvergüenza, sí, pero ni rastros de santidad. Les reprocho a estos mamarrachos el no haberme podido emocionar". ²⁵ Ese mismo día escribe a su madre: "La cantidad de torpeza, de ignominia, de simonía, de cosas innobles de todo orden que aquí se ven sobrepasa la medida común. Estos Santos Lugares no

²¹ *Voyage en Orient*. Edition du Centenaire, t. IV. p. 147.

²² 20 de agosto de 1850, *Correspondance*, II, p. 230.

²³ *Voyage en Orient*, *ibid.*, p. 156.

²⁴ *Voyage en Orient*, t. IV, p. 145.

²⁵ *Correspondance*, II, p. 230.

te hacen sentir nada. La mentira está por todos lados y es demasiado evidente. En cuanto al aspecto artístico, las iglesias de Bretaña son museos rafaelescos en comparación".²⁶ Añadamos a esto el fanatismo y el odio. "El Santo Sepulcro es la aglomeración de todas las maldiciones posibles. En un espacio tan reducido hay una iglesia armenia, una griega, una latina, una copta. Todo esto se injuria mutuamente, se maldice desde el fondo del alma e interfiere sobre el vecino en lo que se refiere a candelabros, alfombras y cuadros".

Bien. Pero nada de esto es muy nuevo para él. Recordemos que, en *La main de fer*, consideraba que el oficio de difuntos era una comedia grotesca y reprochaba a los sacerdotes su venalidad. Flaubert proclama muy temprano un feroz anticlericalismo y, a lo largo de toda su Correspondencia, come curas con apetito. Más tarde, bajo el imperio liberal y después de la Comuna, invita a sus amigos a combatir el "partido-fraile"; y la Iglesia católica, que triunfa en los gobiernos de Thiers y MacMahon, lo inquieta mucho más que los comuneros, esos "perros rabiosos".

Ni que decir tiene que los curas no eran queridos en la familia de Achille-Cléophas. La Congregación, con su tiranía, sus espías, sus procesiones, había hecho todo lo necesario para que la burguesía liberal los detestara. Después de 1830, en cuanto se pudo hablar en voz alta, el doctor Flaubert no ocultó a su hijo menor la opinión que le merecían. La influencia paterna no es dudosa, pero no explica todo. De hecho, el anticlericalismo de Gustave es sospechoso: por lo pronto, es desaforado; un ateo convencido respetaría más las formas y tendería, sobre todo, más moderación: el sacerdote sería para él el enemigo que hay que combatir, pero no el objeto infame de vituperaciones malsonantes e inútiles. Y además, Gustave no se contenta con sentir, ni siquiera en publicar, ese odio ruidoso a la "sotana": lo introyecta en Homais, el boticario odioso y ridículo, para poder burlarse. Estas dos observaciones nos permiten concluir: detrás de los sarcasmos de un incrédulo que reprocha a los sacerdotes el querer imponer sus puerilidades está el rencor muy personal de un hombre que quiere creer y a quien ellos no cesan de defraudar. Lo veremos más tarde: Homais tiene razón al zaherir la tontería y el materialismo del abate Bournisien: se equivoca al no sufrir por ello. Ahí está toda la diferencia. Esta ambigüedad es muy propia de la manera de Gustave: agnóstico y cientifi-

²⁶ Correspondance, II, p. 233.

cista por su padre, se burla de las "chiquilladas" religiosas desde lo alto de su saber racionalista y, en ese mismo momento, reprocha a los curas el no haberle socorrido, el no tener la fuerza de espíritu necesaria para refutar el volterianismo y las graves objeciones del cientificismo; por lo menos, ellos no habían dado pruebas de tal virtud como para convencerlo con el ejemplo. En una palabra, se han mostrado incapaces de arrancarlo de las manos de su padre.

Mme. Bovary, en su extravío, corre a pedir socorro al abate Bournisien; la bobería, la trivialidad de éste terminan de perderla; naufragará. Se ha observado justamente que este episodio reproduce con escasas variantes un relato escrito a los diecisiete años,²⁷ el año mismo en que calumniaba al abate Eude ante los "pobres devotos" de la institución religiosa. Un joven desesperado quiere encontrar un sacerdote a fin de que éste "lo persuada de la inmortalidad de su alma". El joven va a su casa, se sienta en la cocina ante un gran fuego sobre el que chisporrotea una marmita con "una enorme cantidad de papas". El cura se presenta en seguida. "Era un anciano de cabellos blancos con un aire lleno de dulzura y bondad... pero, apenas había empezado a hablar cuando, al oír ruidos en la cocina, gritó: ¡Rose: cuide las papas!" y, dándome vuelta, vi que el aficionado a las papas tenía la nariz torcida y con granos. Solté una carcajada y la puerta se cerró en seguida sobre mis pasos". Curiosamente Gustave hace seguir su relato, doce años antes de su viaje a Oriente, con la misma pregunta que él se formula en el Santo Sepulcro: "Decidme ahora quién tiene la culpa... ¿Es culpa mía si este hombre tiene una nariz ganchuda y cubierta de granos? ¿Es culpa mía si su voz ávida me ha parecido de un timbre glotón y bestial? Por cierto que no, pues yo fui allá con sentimientos piadosos". Se reconoce aquí la precaución que Flaubert tomara en 1850: "Nada me gustaría más que emocionarme"; y aparece la trinidad de los culpables: ellos, yo, Vos. Y añade, en efecto: "Sin embargo, no es por cierto culpa de este pobre hombre tener una nariz mal hecha y que le gusten las papas. En absoluto; la culpa la tiene el que hizo narices deformes y papas" Esta vez, todo el mundo indultado, salvo Dios. Pero el indulto del sacerdote no es muy convincente: el Creador lo hizo así y es todo lo que él puede decir en su defensa. Queda en pie que ha elegido la misión de esclarecer las almas y que las escandaliza con su fealdad,

²⁷ Agonías, escrito en abril del 38. IX.

su materialismo y su glotonería; queda en pie que un adolescente perturbado le pide socorro y que se preocupa más de sus papas que de salvarlo. A Thibaudet le resulta muy fácil señalar que no todos los sacerdotes son como éste. ¡Dios mío! Y, si se debe tomar la cosa al pie de la letra, esta historia debería quedar sin conclusión. ¿Ha creído Flaubert que todos los sacerdotes tenían la gula de éste o la espesonería materialista del abate Bournisien? No lo creo mucho, lo confieso, aunque hay una regla muy conocida de los novelistas y que ofrece pocas excepciones: cuando hay un solo negro en una novela y ese negro comete un crimen, el autor nos da a entender que todos los negros son criminales en potencia. Cuando sólo se encuentra un judío y éste da muestras de ser traicionero y ladrón, el autor es un antisemita militante que condena a todos los judíos y nos invita a participar de sus opiniones. Pero Flaubert "no tiene ideas" y no "saca conclusión". Lo dice él mismo. El siente y su memoria rencorosa rumia sin cesar los mismos odiosos recuerdos. Cuando hemos tomado tan a pecho un episodio que lo reproducimos a quince años de distancia en dos obras tan diferentes es porque esté ligado a una dicha o a un desagrado profundos. Entre los trece y los quince años Flaubert parece más preocupado de ajustar su catarismo negro (lo peor es siempre seguro, el mundo pertenece a Satanás) que de recobrar la Fe de su edad de oro: la técnica orgullosa de los raptos sin Dios daba resultados apreciables, aprendía otros ejercicios espirituales, en particular la ascesis por irrealización, de la cual hablaremos pronto, la amistad de Alfred daba frutos, y luego, embriagada de escribir, la criatura se permitía las alegrías del Creador. Pero, veremos por qué, este exterior tranquilo no impedía que siguieran aumentando la desdicha, el aburrimiento y la angustia. Las grandes representaciones nihilistas del jueves —cuando, con Le Poittevin, "agotan todo, hacen que todo pase ante ellos, saludan todo con una risa grotesca y una mueca que les da miedo" —lo dejan ansioso y extenuado; el colegio lo postra, el cirujano jefe no disimula su preferencia por Achille. Para este corazón herido, todo es desdicha y hiel. Las elevaciones, al principio laicas o panteístas, terminan ahora con desmoronamientos: el Vacío es infinito, la contemplación de Todo se convierte en la apercepción de Nada. El mundo para Gustave, si no está creado, es la Nada. El está convencido de que va a sufrir cada día más, hasta la muerte: si no hay otra vida, sus dolores habrán sido grotescamente inútiles; lo proclama, por supuesto: es el resultado de su demonología,

del mecanismo paterno revisado y corregido por su resentimiento: hay iluminaciones de horror que no le desagradan del todo. Pero, entre los quince y los dieciséis años, pierde la cabeza y se asusta del nihilismo que él mismo forjara. No por mucho tiempo: bastarán algunos meses para que vuelva al pesimismo absoluto. Pero las *Mémoires d'un fou*, escritas en el verano del 38, dan testimonio de que la angustia, que se ha vuelto intolerable, lo forzó a marcar un compás de espera. "Llegué a dudar de todo, reía amargamente de mí mismo, tan joven, tan desencantado de la vida; del amor, de la gloria. Dios, de todo lo que es, de todo lo que puede ser. Sin embargo, tuve un horror natural antes de abrazar esta fe en la nada: al borde del abismo cerré los ojos; caí en él". Hay, pues, tres tiempos: el cinismo amargo, la ironía escéptica es el primer momento. En el segundo Gustave se da cuenta de las consecuencias de su actitud: si continúa con lo que él llamará más tarde "ensueños malsanos", si muestra demasiada complacencia por las negras fanfarronadas que le sopla el resentimiento, terminará por "no creer en nada". Al principio jugaba con esta creencia; actualmente, lo desborda y teme no ser dueño de ella: ante el abismo, es atravesado por un "horror natural". Otro pasaje del mismo libro nos indica que Gustave no se contentó con "cerrar los ojos": quiso impedir la caída: "El hombre... pobre insecto de débiles patas que quiere agarrarse, en el borde del abismo, de todas las ramas, que se aferra a la virtud, al amor, al egoísmo, a la ambición, y que convierte a todo esto en virtudes para aguantar mejor, que se agarra a Dios con uñas y dientes y que afloja siempre, suelta las manos y cae". Gustave, a los quince años, vio el abismo y, presa de vértigo, se aferró a Dios. ¿Qué es, pues, este Dios de Misericordia? ¿Ciego, sordo, insensible? Una nulidad. No hace ni un gesto para sujetar al infeliz desesperado. Pero tampoco es una rama podrida que cede y gira en el vacío junto con el que a ella se aferró: las manos de Gustave fueron demasiado débiles; es él quien soltó.

Es entre 1837 y 1838, probablemente, que quiso consultar a un sacerdote. Contra su padre, contra esa parte de sí mismo que le prohibía esa Fe que tanta falta le hacía. Ya desde mucho tiempo atrás entraba furtivamente en las iglesias; largos años después, no hay que dudarlo, continuó frecuentándolas intermitentemente. Pero el encuentro decisivo —tal vez hubo varios— se produjo entre su décimo quinto y décimo sexto año de vida. Tiendo a creer que quedó más decepcionado que humillado. Cuando un adolescente quiere franquear

sus inquietudes o sus penas a un adulto extraño, no sabe hacerse entender y el adulto, nueve veces sobre diez, ya no tiene los medios para entenderlo: siente las vecindades de la muerte y pierde una tras otra las claves de su propia vida: ¿qué se puede decir a un niño cuando uno entiende tan mal al niño que ha sido? El muchacho se siente ofendido: redujeron su turbación, tal vez mal formulada pero profunda y singular, a la generalidad de una crisis de pubertad. Los primeros consejos del sacerdote, si los hubo, debieron ser opacos y prudentes: no es posible que no hubiera conocido, por lo menos de oídas, al terrible doctor Flaubert, y no tendría interés, después de la severa derrota que tuvo la iglesia militante en el 30 y el triunfo burgués, en convertir sin precauciones al hijo menor de esta familia de librepensadores: los sacerdotes habían descubierto su impopularidad y decidido quedarse quietos. Es la actitud reservada, que tiene en cuenta una situación política, más que las necesidades vitales de un alma, y no la pura y simple glotonería simbolizada por las papas. El cura tiene otros intereses en su papel de adulto, en sus problemas de adulto, que conciernen esencialmente a sus relaciones con sus superiores y laicos en la gran francmasonería de los mayores, de la cual Gustave está excluido por principio: el niño le guarda rencor por sentirlo más próximo en el fondo a Achille-Cléophas que a su joven visitante, más atento a respetar un acuerdo tácito con los liberales —poderosos en las ciudades— que a colmar en un alma una inextinguible sed de Dios. En este sentido, el anticlericalismo de Flaubert es de época: la Iglesia interpretó, en 1815, la victoria de los Aliados como su propia victoria; quiso reaccionar, mediante el terror, contra la corriente burguesa de descristianización, amurallarse en los dogmas, imponerlos con argumentos formales y ya caducos, apoyarse ante todo en el "brazo secular". Negada en el 30, herida pero aún poderosa, se repliega sobre sí misma y se mantiene firme en el campo: la gente de iglesia no conoce aún los verdaderos peligros que la amenazan; contra el espíritu científico —muy distinto del cientificismo— no tuvo tiempo de preparar una estrategia defensiva; la sola respuesta que se da a la lenta erosión de la ideología cristiana es táctica: se lucha por conservar el monopolio de la enseñanza primaria.

Ahora bien, lo que pide Flaubert a los ministros del culto es precisamente que lo defiendan contra la Ciencia. Detrás del mecanismo y el cientificismo que caracterizan a la ideología de los liberales presente, en efecto, una nueva concepción de

la verdad, que se deja entrever como la unidad de los nuevos métodos puestos en práctica para alcanzarla —métodos cuyo uso está prohibido a sus “manos demasiado débiles”, pero, pasivo y demasiado sometido, este niño no se atreve a pedir a los sacerdotes que combatan de frente a la Ciencia; él cree en ella, ya que su Señor negro la practica cotidianamente: él cree que un conocimiento anatómico y riguroso de los órganos puede fundarse sobre la disección; cree en las proposiciones de las ciencias de la naturaleza. Y, a lo largo de toda su vida, sólo tendrá sarcasmos para los curas ignorantes que tienen la audacia de atacar las leyes científicas en nombre de los dogmas. Entre Galileo y el papa, elige a Galileo, por supuesto. Lo que él pide a la Iglesia es más sutil: no se trata de lanzarse contra la mecánica newtoniana, como Don Quijote contra los molinos de viento; aun menos de multiplicar los milagros trucados para hacernos ver a Dios sobre la tierra, dado que no está aquí y que las leyes de la naturaleza nunca se suspenden. No: su problema es más profundo. Es el de toda una generación que quiere reaccionar contra el jacobinismo de sus padres, pero se ve arrojada a nuevas dificultades por el enriquecimiento del Saber: ¿cómo conservar o recordar la Fe absorbiendo a la vez la Ciencia experimental? La pregunta se planteará muy pronto a la Iglesia misma: es vital para este gran cuerpo que sigue siendo medieval en los primeros tiempos de la revolución industrial. Por el momento, ella no se ha dado cuenta del peligro. Este es el tormento de algunos jóvenes laicos y nada más. Si hubiera existido entre 1835 y 1840, un joven sacerdote ruanés para probar la existencia del Creador por el silencio eterno de los mundos creados, Su ubicuidad por Su universal ausencia, Su Omnipotencia por Su impotencia radical y consentida, la inflexibilidad de Su Ley por Su mutismo y por la anarquía de las sociedades humanas, Su Bondad, Su Amor por nuestros sufrimientos, Su Justicia inexorable por los infortunios de la virtud y la felicidad de los malvados, si, radicalizando la concepción burguesa y jansenista del mundo oculto, le hubiera dicho a Gustave: “Dios no está en ninguna parte: ni en el espacio, ni en el tiempo, ni en tu corazón: y ese vacío infinito, por todas partes, ese frío, nuestra eterna desesperanza, ¿qué quieres que sea sino El? Tú escrutas fuera de ti mismo para descubrir un signo, en ti para descubrir un mandato; no hay nada, por supuesto: el mandato y el signo es esta búsqueda absurda y vana que habrás de proseguir contra toda evidencia y contra las razones de tu padre; no, no buscarías a Dios si ya no Lo hubieras encontrado, y, precisamente por eso, no esperes

nunca verlo ni tocarlo: está encontrado, te digo, y por lo tanto lo buscarás hasta el fin en la ignorancia y el gemido"; en resumen, si este precursor hubiera inventado por sí solo y para el uso del joven colegial esta dialéctica religiosa del No, hoy modernizada y practicada en todas partes por especialistas, habría convertido para siempre al hijo del filósofo volteriano. Pues era esto lo que quería Gustave, esto y no otra cosa: que transformaran su impotencia religiosa en "llaga abierta de Dios". Lo hemos visto, en esta misma época, declararse anti-verdad; y esto equivale a decir: "La verdad existe, la conozco, creo en ella y estoy en contra". Si está solo, si la catolicidad lo abandona a sí mismo, este rechazo sólo tiene un sentido: prefiero el error, lo irreal, el sueño. Es, en cierto sentido, descalificarse a sí mismo: la verdad me rodea, me aprieta, me atraviesa, me ocupa, pero yo no tengo fuerza para soportarla, por lo tanto me evado por medio del sueño o del embotamiento extático. Pero esta insatisfacción es confrontación profunda: debe haber algo podrido en el hombre o en el mundo para que el *homo sapiens* no pueda soportar el saber que él mismo ha producido. Si la catolicidad, por uno de sus ministros, se dignara instituir, santificar esta insatisfacción, ésta se convertiría para Gustave en la instancia más alta: reconocida por el Otro y a la vez sentida como Otra se manifestaría a él como su instinto más profundo, como la postulación bestial de Dios, es decir, como su ser de criatura. Nada más: la desgracia y la frustración no quedan suprimidas por ello, dado que se entiende que la postulación sigue siendo vana, que el instinto sólo puede manifestarse por el malestar y que no hay palabras, no hay razones para expresar esta necesidad de creer en el universo racional del discurso. Sin embargo, gracias a la teología negativa, Gustave podría tomar sus distancias, contemplar la Ciencia con perspectiva desde el punto de vista del No-Saber, que la envuelve y que los sacerdotes habrían consagrado. El niño no confrontaría el brillante sistema de verdades que se le imponen: es el Sol, es el Día; sencillamente se identificaría con la noche que los rodea. Nada habría sido más conveniente para esta alma pasiva, carcomida de resentimiento: si uno se instala en el corazón del Saber, la Verdad es lo que es. Ni buena ni mala. Si es posible encaramarse fuera del conocimiento y totalizar lo que es desde el punto de vista de lo que no es pero podría ser, lo Verdadero produce horror. Sólo se requiere una condición: que esta mirada sincrética sobre la creación esté socializada, es decir, garantizada por una comunidad. A partir de aquí, en efecto, el no Saber cesa de ser una ignorancia subjetiva, no es más un simple defecto, una insu-

ficiencia: es una nada, sin duda, pero una nada apostada, una invocación del ser, en una palabra, una imposibilidad padecida (mucho más que un rechazo) de reducir el Ser infinito a la suma de los "siendos" que el conocimiento humano ilumina. La nada de saber se impone entonces como nada del saber: el Absoluto está en otra parte; nunca revelado, salvo por esta terrible potencia devastadora que reduce finalmente el humilde sistema de nuestras verdades a Nada, a no ser por el sufrimiento infinito del alma infinitamente frustrada y, por eso mismo, elegida— sin que ella se dé cuenta, por supuesto, pero, y ésta es la hipocresía fundamental, sin que pueda, en medio de su desesperación, evitar el presentirlo. Se ve que hubiera sido suficiente un movimiento de pulgar para transformar la visión del mundo de Flaubert: resentimiento, pasividad, misantropía, pesimismo, todo lo habría conservado, pero todo lo habría salvado por su dolorismo; la creencia en Nada se habría convertido en el signo invertido de la creencia en Dios. Este Vacío, en el cual el autor de las *Mémoires d'un fou* cae espantado, hubiera podido ser el primer grado de una ascesis cuyos otros peldaños nunca habría trepado, pero que llevaban al Todopoderoso: él lo habría adivinado. De hecho, este primer escalón, como sabemos, es un punto de partida para los místicos: se reconocerá en él la "noche oscura" de San Juan de la Cruz. Pero la Iglesia de Francia, hacia 1840, estaba muy lejos de favorecer el misticismo: sabemos lo que le costó a Lacordaire haber presentido la teología del No. Las preguntas de un pequeño burgués vencido desde la infancia por la ideología de su propia clase no encontrarán respuesta hasta el fin del siglo, en una Iglesia también vencida y aburguesada, cuando los clérigos, comprendiendo que el poder iba a seguir en manos de los burgueses, decidieron servirlos, es decir, inventar una salida religiosa compatible con la ideología de la clase dominante: aceptarán todo, Darwin incluido; se trata tan sólo de practicar un agujero de ignorancia dentro del cientificismo: la fe será un escape de gas.

Como no se había llegado a ese punto a mediados del siglo pasado, el niño mártir, el idiota de la familia Flaubert se verá forzado como Baudelaire, su gemelo, a inventar preguntas y respuestas; como Baudelaire, él será promotor laico de la teología del No. Pero veremos en medio de qué ansiedades; como no está respaldada por una Institución, esta teología negativa que nunca osará decir su nombre, que él creará como "vuelo a vela" y sin darse cuenta, será a la vez su calvario, su neurosis y su genio. A la espera de 1844 y la opción neurótica, Flaubert adolescente, después hombre joven, reprocha a los curas su ma-

terialismo, al cual llama, de buen grado, Estupidez. Esto significa que ellos cometen el error, a sus ojos, de oponer el Ser al Ser, y el Dogma al Saber, como si las Verdades "reveladas" constituyeran para el cristiano un conocimiento del mismo orden que el conocimiento científico. Por supuesto, hablan de la Fe que es creencia; no ocultan que estas revelaciones son misteriosas y los designios de Dios impenetrables: pero, finalmente, se vuelve, piensa Flaubert, a un sistema de fábulas increíbles, garantizadas por el principio de autoridad y que apuntan, a través del catecismo, a imponerse con toda su pesadez material de pseudo-conocimiento otro, de determinación práctico-inerte. Para Gustave la materialidad del dogmatismo es tanto más dolorosamente sensible cuanto que la ciencia y el cientificismo se imponen a él del mismo modo: él no practica la Ciencia, a diferencia de Achille-Cléophas; incapaz de afirmar o de negar, la acepta porque un cuerpo constituido —el conjunto de los sabios de la tierra, de los cuales el pater familias que dirige el hospital general, aclamado en el campo, le parece el jefe simbólico— usa el principio de autoridad para que él lo interiorice. Cree en el mecanismo, lo hemos visto, pero nunca del todo; anhela confrontarlo en nombre de un más allá de toda creencia, lo cual sólo podría producirse en caso de tener la audacia de afirmarse contra el exterior en su interioridad; y, por carecer de los medios, es esto lo que él reclama de la Religión: el joven narrador de *Agonies* va a buscar al "aficionado a las papas" para que éste lo persuada, no mediante pruebas, sino por su prestigio, de la inmortalidad del alma. Pero, de hecho, no pide tanto, sino más bien, el que puede más puede menos, si su alma no debe morir es porque por lo pronto existe, nudo de interioridad que escapa al mecanismo y, en cierto modo, al discurso paterno. La Religión para Flaubert debía ser eso: una bondad señorial que le donaría una cierta relación consigo, invisible pero indestructible, que enfrontaría la mirada tajante del cirujano. Y ¿qué le da el sacerdote o, mejor dicho, qué pretende darle? Una enorme y pesada maquinaria que hay que instalar en sí en su integridad: es todo o nada; si usted pretende tener un alma, le endilgan en seguida la ballena de Jonás y la burra de Balaam; hay que tomarlo o dejarlo; pero a la vez el alma tan deseada se cambia en burra, en ballena: uno cree en ellas tanto —no más— como en la travesía del Mar Rojo. Si Gustave hubiera podido bajar la guardia, habría estado habitado por dos órdenes de creencias igualmente pesadas, una y otra exteriores a él en el seno de la interioridad, una y otra destructoras de esta subjetividad que se busca y se escapa sin cesar por no

haberse, de entrada, captado a través de la afirmación original que es el amor materno. Y, de estos dos sistemas, uno habría de confrontar sin cesar la estupidez del otro sin aplastarlo por eso del todo: si la mirada de águila del padre reduce "a pedazos" esas fábulas de *nursery*, queda el instinto, la postulación vacía. Esto es, pues, lo que Gustave reprocha a los sacerdotes; él sólo pedía que se lo confirmara en el no-saber, en la no-creencia, que se consagrara su malestar; no lo hacen: nada les parece más claro que el mundo, espejo de Dios, que Dios, presente en el mundo y en las almas, discurso pueril que el pequeño universo de ellos recita a sus feligreses y que estos se repiten entre ellos; en una palabra, la batalla se desenvuelve en el mismo nivel, cuando el niño querría dos instancias, de las cuales la más alta envolvería a la otra y la descalificaría sin negarla. Para Gustave el perro sabio y el perro piadoso se disputan el mismo hueso. A partir de aquí la inteligencia diabólica del primero es el revelador permanente de la Estupidez del segundo. Habremos de encontrar a uno y otro a la cabecera de la Bovary, que muere condenada.

"Yo..." ¿Entonces los sacerdotes no son los únicos culpables? No: el joven peregrino no vacila en declararse su cómplice. Pues la verdadera fe —lo supo desde los quince años— no se deja amilanar por sus debilidades demasiado humanas. Releamos el pasaje antes citado de *La main de fer*: "Aquel para quien la fe es una pasión se entrega a ella enteramente, se arrodilla con deleite, cree por instinto; la misa de los difuntos no es ya para él una salmodia grotesca, el canto de los sacerdotes deja de ser venal, la iglesia es para él algo santo...". Lo hemos notado antes, las graves acusaciones ya están reunidas, esas que Gustave lanzará a lo largo de toda su vida contra los curas: venalidad, repetición tibia de las consabidas bufonerías rituales en nombre —esto no lo dice, pero ni falta que hace— de las mismas fábulas imbéciles. Pero, si se lee mejor, advertimos que, para un fiel, estas "niñerías", transfiguradas por el "instinto" religioso, se convierten en los escalones de su fe, en los soportes objetivos de su "entusiasmo"; estas ceremonias colectivas, por integrarse él en ellas, tienen para él otro sentido: la misa de difuntos le refleja a la vez nuestra condición mortal y la inmortalidad de su alma, los cantos son acciones de gracia: de ellos se extrae su optimismo y, a pesar de la terrible necesidad de morir, agradece a Dios por haberlo creado; el lugar mismo lo remite a la antigua época en que todos los actos de la vida estaban bañados en una luz sagrada. La Iglesia nunca ha dicho otra cosa: los sacerdotes

son hombres y, en consecuencia, falibles y pecaminosos; el que se obstina en ver tan sólo sus debilidades, el que sólo es sensible a la contingencia del rito celebrado— que el organista toca mal, que el chantre tiene una “nariz torcida y con granos”, que el niño del coro se tiente de risa, las palabras latinas, recitadas a toda prisa, nasalizadas, ¿llegan acaso a ser comprendidas por los mascafrechos tonsurados que las pronuncian?— ése no quiere comprender que un misterio trascendente se encarna por intermedio de estos desfallecimientos miserables y que Dios eligió este lugar para que ese misterio reverbera, inaprehensible, como la superación de nuestras insuficiencias, del mismo modo que quiso, todopoderoso, descender a un vientre de mujer y nacer en nuestra impotencia para hacerse cargo de nuestro pecado original y morir en consecuencia. En este sentido, la Misa tiene dos aspectos: es una cierta reunión de hombres y mujeres entre cuatro paredes y es, místicamente, la muerte del Cristo, acontecimiento arquetípico, nuestra Salvación. Por eso nuestras fealdades, nuestros pecados, nuestros errores —los de los fieles y los de sus pastores— son **requeridos**: es menester que los muros encierren esta enorme masa de ignominia para que la Pasión recomenzada, interpretada por malos actores, que no son menos culpables que los espectadores, se manifieste y se desenvuelva como un más allá, vanamente significado y sin embargo accesible a todos los corazones, que sea precisamente la redención de todos nuestros crímenes y, para decirlo todo, la inaprehensible revelación de nuestra participación en lo Divino.

Por lo tanto, Gustave lo reconoce: la Fe es esta transfiguración de lo cotidiano. Es verdad que él la trata con exceso de desenvoltura y no quiere ver en ella nada más que una pasión profana, un amor de juventud. Poco importa, puesto que es **joven**: y escribe como anciano decepcionado que ha visto morir, uno tras otro, sus sentimientos, pero esta comedia de soltura no lo engaña casi: sigue siempre en pie que existe en cada uno la posibilidad de descifrar de otro modo los ritos y los mitos, de ver en ellos lo sagrado como manifestación de la sobrenaturalidad, no a despecho de su insuficiencia sino precisamente a causa de ésta, pues lo luminoso estalla, negativo, sobre el derrumbe de lo real. El texto de *La main de fer* prueba que Gustave es muy consciente de la circularidad de la Fe: para creer, nos dice, es menester crear ya. Las narices granujentas, las miradas torvas, las caras ruines de los ministros de Dios: él sabe que no es posible aludir a esto para excusar el agnosticismo. No siempre es tan sincero. En *Agonies* lo hemos visto gritar en su apresuramiento por ponerse fuera de litigio: no es culpa

mía si el cura es demasiado feo, demasiado glotón. En La main de fer, y más adelante en su meditación sobre el Santo Sepulcro, se reconoce culpable: el devoto no tiene ojos para estas miserias; su mirada atraviera la comedia humana para no ver nada más que la tragedia sagrada. A la vez, es Gustave mismo que se pone en cuestión. Directamente. Su lucidez cruel no es lo que le impide creer; por el contrario, es ese vacío en su alma, esa sequedad, esa ausencia de fervor que le permiten corroer con el "análisis" las ceremonias y sus oficiantes. La religión es un instinto. Entendemos por esto una pulsión que se encuentra en todos los miembros de una especie animal, inmediata y "bestial" como la vida misma; si llega a faltar a alguno, es menester que este sea un monstruo; estará prometido, por otra parte, a los peores suplicios, a una muerte prematura, por no haber poseído este equipo protector que permite vivir.²⁸ ¿Sería, pues, Gustave un producto monstruoso de la naturaleza? ¿Le faltaría el instinto religioso? No: no es lo que quiere decir. Por el contrario, encuentra en sí mismo esta necesidad de creer, esta trans-ascendencia que lo arranca de sí mismo: sencillamente esta exigencia fundamental se convierte en su tormento perpetuo por que nunca se cumple: en él el instinto religioso no desemboca jamás en la Fe. Es en este nivel que debe empezar su investigación: ¿por qué no puede creer? ¿Acaso no es digno de ello? ¿Es alguna imperfección de su naturaleza lo que se lo impide? ¿O tal vez su mala voluntad? Vamos a ver que Flaubert, al profundizarse, dará sucesivamente las dos respuestas: "Estoy hecho así" y "Me hago así".

Para empezar, por supuesto, se enfurece. Lo han frustrado. Bajo el exterior de Marguerite ronda las iglesias y escupe en sus umbrales. A fines del año 1837, recomenzará, disfrazado de Mazza. Pues odia a estos propietarios de Dios, apaciblemente arrodillados en la sombra piadosa: ¿qué tienen ellos que yo no tenga? Pero, sobre todo, los espía. Entra en los templos, se esconde detrás de una columna y los mira creer. Veamos lo que le ocurre en el Santo Sepulcro: ha ido allá "de buena fe... muy simple, ni volteriano ni mefistofélico ni sádico...". Sin embargo, permaneció seco: ello fue por propia confesión, uno de los momentos más amargos de su vida. ¿Por qué? Porque el don de la rosa hizo estallar la crisis: "Pensé en las almas devotas a quienes un regalo se-

²⁸ Por supuesto, estoy presentando el pensamiento de Flaubert. No el mío.

mejante y en un tal lugar hubiera deleitado y cuánto había perdido yo". Espero que no se vea aquí una especie de oscuro remordimiento por robar a unos cristianos pobres un lugar que les corresponde más que a él; es exactamente lo contrario: el regalo inútil despertó su envidia y está carcomido de celos. Todo en este lugar habla del Cristo y del amor infinito que siente por todos los hombres, por cada uno en particular, pero todo habla a los otros. Una lección sin igual, un reclutamiento por el absoluto se ofrece en permanencia: no a Gustave. Para éste el Salvador se oculta: se da a mendigos que nunca irán a Palestina y se niega al viajero que se ha tomado el trabajo de irlo a ver en su casa, a aquél cuyo fervor tuvo despierto toda la noche y que, esa misma mañana, se sintió trastornado a la vista de los contrafuertes de la ciudad santa. Una vez más prefieren a Achille. Mientras el Padre eterno se calla obstinadamente en esta alma que le está dedicada por los primeros sacramentos. Se va a charlar con unos mediocres. ¿Por qué colma a estos cretinos de pestañas parpadeantes? Después de todo, no son más que almaceneros ruaneses. ¿De dónde viene que se les conceda certezas vivaces, ardientes, felices, cuando al futuro San Policarpo le son negadas? Y continúa, embebido del sentimiento de esta injusticia, cuando se dirige al tercer culpable: "Vos, sobre todo."

Pero la envidia juega a perder. Gustave puede gritar su desprecio por estos almaceneros beatulones: no puede dejar de ver en ellos a beneficiarios. Son ellos quienes lo remiten a su contingencia natal y que denuncian su anomalía. Esta, actualmente, se ha enriquecido, amplificado, se extiende a todas las nervaduras de su ser. Cuando la hostia se disuelve en la lengua y ellos vuelven a sus bancos, trastornados, turulatos, seguros de haberse comido al Cristo, son ellos los hombres del derecho divino: esos párpados entornados, esa actitud recogida testimonian una presencia aplastante, cuyo peso él es el único que no siente. Aquí está la Caída y la Vergüenza: gracias a todos estos hombres reunidos la Religión reviste, inaccesible por fuera, una majestuosa plenitud, mientras que la fe sigue siendo en él esta inconsistencia, una mayonesa siempre a punto de cuajar y que nunca cuaja.

Curiosamente, vergonzosamente, necesita de los otros: cuando está a punto de creer, es siempre por interpósita persona. Está tan consciente de esto que describió el proceso admirablemente en un pasaje célebre de *Un corazón sencillo*, que adquiere todo su sentido a la luz de las notas escritas en Jeru-

salén. En el Santo Sepulcro, solo, no tiene los medios de captar lo Sagrado. Por el contrario, hay una multitud cuando Félicité asiste a la primera comunión de Virginie: "Y, con la imaginación que dan las ternuras verdaderas, le pareció que esta niña era ella misma... en el momento en que abrió la boca y cerró los ojos faltó poco para que se desmayara... Al día siguiente la recibió devotamente (la comunión) pero no tuvo el mismo placer". La alusión a su sobrina Caroline es clara; fue creyente, comulgó, y a ella él preguntó si su sacerdote la encontraba fuerte en catecismo. Es lo que vuelve tan preciosas estas líneas; por una vez la devota que lo frustra de Dios y a quién él no odia: es una niña que ama. Inmediatamente, libre de toda envidia, realiza —casi hasta desmayarse— una identificación increíble con la chica. Imaginemos a este hombre de cerca de cuarenta años esforzándose por convertirse un instante en una comulgante de diez: "Su figura se convertía en la suya, su vestido la vestía, su corazón le latía en el pecho..." para vampirizarle su emoción sagrada y resucitar con ella el temblor que había sentido veinte años antes al hacer su primera comunión. Ni el amor ni la verdadera ternura lo llevaron a esta metaformosis pítica: si así hubiera sido, lo hubiera intentado repetidas veces, antes y después de la ceremonia, cada vez que su sobrina sentía una fuerte alegría e inclusive un sufrimiento violento: ²⁹ la ternura verdadera que siente por Caroline no tiene más función aquí que la de suprimir la envidia y abrir el camino al proceso histérico. Lo que Gustave quiere captar, lo que capta un instante, es Dios como Otro, Dios-en-un-ser-amado. Para obtener esta extraordinaria presencia de la ausencia, esta aceptación-rechazo, hay un único medio, que no está dado a todos pero que estaba a la mano de Gustave, hábil técnico de la auto-sugestión; hay que irrealizarse en su sobrina, hacerse Caroline en la imaginación: al fin, guiando su ejercicio espiritual por los movimientos y los gestos de la cabeza de esta niña perfectamente conocida, instala en él el éxtasis de otro, goza de él irrealmente y todo se termina —como es la regla en Flaubert— por un comienzo de pasmo. Sin duda, a diferencia de Félicité, no volvió el día siguiente a la Santa Mesa: si anota que ella "comulgó con menos placer, aunque devotamente" es para dar a entender que él no puede gozar de Dios si no es por interpósita persona. A partir de 1844 sus relaciones con la Religión ha-

²⁹ Dicho de otro modo, nos habr'a mostrado diversas tentativas de identificación en Félicité.

brán de cambiar en profundidad. Pero continuará vampirizando la fe de los otros. Su obsesión celosa lo llevará tan lejos que pensará "seriamente", hacia el fin de su vida, él, el incrédulo, en hacer decir una misa por el alma de la señora Fardif, que creía.³⁰ Como si esta alma que —Gustave está convencido de ello— no ha sobrevivido a la destrucción del cuerpo, pudiera, suscitada de la nada por la fe que la habitaba, beneficiarse mágicamente de una ceremonia que su organizador consideraba un vano simulacro, como si este organizador sin fe pudiera, a pesar de todo, extraer algún beneficio de un "remedo" cuyo único sentido descansa en la fe de una muerta. ¿No podría decirse que una parte de esta devoción desaparecida puede ser volcada, casi sin darse cuenta, sobre el libertino desolado que contribuye a la salvación de una cristiana difunta por pura devoción humana? A decir verdad, la misa nunca se rezó: Flaubert no hizo nada más que imaginar la cosa. Imaginar, para él, es naturalmente no actuar. Pero, lo veremos, este hombre eligió ser un imaginario, sueña, cuenta sus sueños a sus amigos, los fija y así se determina en lo que él considera su verdad profunda y que nosotros llamaremos su irrealidad. En esta perspectiva, es muy exacto que soñó seriamente en hacer decir esta misa, y que este sueño lo caracteriza a sus propios ojos más que lo que nunca lo han hecho, a nuestros ojos, los nuestros. El sueño es, en Gustave, el ersatz de un acto y el soñador compromete su responsabilidad en el sueño como en una empresa real. Gustave se complace en imaginar esta misa para decirnos: soy el hombre que es capaz de soñar con esto. Y después, al mismo tiempo y más profundamente, afecta, sin dejarlo ver, una sublime humildad. Rechazado por el Señor, que le negó la Gracia, sin esperanza ni celos, el miserable contribuye con una ceremonia de encargo a que un alma elegida suba al Paraíso. Entonces, ¿Dios existe? Pues bien, sí. Pero no para Gustave. Cualquier fulano puede creer en él menos el menor de los Flaubert, que se explica claramente en *Rage et impuissance* sobre su extraña posición: "No creáis a las personas que se dicen ateas: son nada más que escépticos que niegan por vanidad". Sin embargo, algunas páginas antes, encerrado en su tumba y sin esperanzas de salir, el pobre enterrado vivo, Monsieur Ohlmin, se distrae invocando al infierno: "ya que el

³⁰ A Caroline, 16 de enero de 1879. *Correspondance*, VIII, 188: "Recuerdo con dulzura los momentos que pasé con ella en otros tiempos y tengo ganas de "hacer decir una misa por ella": seriamente....".

cielo no había querido salvarlo, apeló al infierno; el infierno vino en su socorro y le dio el ateísmo, la desesperación y las blasfemias". Pero este ateísmo es un don de Satanás, una malicia de ilusionista que nos extravía un instante y luego desaparece. Es decir, una posición insostenible. Gustave-Ohlmin, por su parte, es "escéptico", o sea, agnóstico. ¿Hay que entender por esto que se balancea entre dos conclusiones —la negativa y la positiva— sin poder detenerse en ninguna de las dos? Es lo que parece decirnos: "Pues bien, ya que se duda y se sufre, uno quiere borrar toda probabilidad, tener la realidad vacía y desnuda; pero la duda aumenta y carcome el alma". La actitud del pobre enterrado vivo no corresponde a esta descripción: ¿Cómo blasfemar si Dios no existe? Sin embargo, se pone a la obra animosamente: "No voy a suplicarte. Te aborrezco". Y cuando da la impresión de profesar la incredulidad no hace, en realidad, nada más que injuriar al Creador: "Te niego, palabra inventada por los felices; no eres más que un poder fatal y estúpido, como el rayo que cae y que quema". ¿Qué niega? ¿La existencia de Dios? En absoluto: sin duda, empieza por declarar que es una palabra. Pero la proposición siguiente se limita a negar la inteligencia y la bondad a un "poder fatal" que el joven, encolerizado, sigue apostrofando en segunda persona. Lo cual equivale a intentar reducir la Divinidad católica al Fatum, esta religión arcaica que subsiste en el fondo del adolescente y, de paso, a través del tuteo, personalizar al Destino. Sobre todo es denigrar, insultar disminuyendo: como si, en un día de cólera, se dirigiera a Rousseau, a Voltaire, a los grandes nombres de la literatura clásica para decirles: "Os niego, falsos genios, glorias usurpadas, no sois más que escritoruelos y las infrecuentes bellezas de vuestras prosas son el resultado del azar". Cuando escribe "palabra inventada por los felices" Gustave no pretende realmente que los felices de este mundo hayan inventado el discurso de la Religión. Tal cosa sería absurda y, por otra parte, estaría en contradicción con todo el contexto: comparemos esta aposición de algunas líneas que describen su agnosticismo y el sentido surgirá por sí solo: "Cuando se duda y se sufre, la duda aumenta y carcome el alma". "Dios, palabra inventada por los felices". Todo está dicho: Dios no es una palabra vana, sino que ha tomado el partido de los felices para hacerlos aun más felices: El sólo se presta a los ricos. Es la coronación suprema de los usurpadores. Pero a quienes "tienen sufrimientos" y reclaman su misericordia, El se niega y su ausencia "les roe el alma". En este uni-

verso sádico, el Dios de bondad reserva sus dulzuras a "los satisfechos", a esos cerdos que se revuelcan en el fango y no tienen necesidad de El; los desdichados, en cambio, son condenados por Su silencio y, al privarlos de El, multiplica por el Infinito su desgracia. Por debajo de las invectivas se vuelven a encontrar las viejas vergüenzas, la culpabilidad del niño desamparado: mi padre es bueno, es justo, el mundo entero canta sus alabanzas, si me maldijo es porque yo no tengo razón, no es posible tenerla contra el universo. Además, Ohlmin pasa de los reproches a las súplicas: "Si existes, ¿por qué me hiciste desgraciado? ¿Qué es ese placer que tienes al verme sufrir? ¿Por qué quieres que no crea en Ti? ¡Dame la fe!". He subrayado las últimas frases porque aclaran sorprendentemente el agnosticismo de Flaubert: Dios existe, nos dice el joven autor, pero no quiere que yo crea en El. ¿Cómo, se dirá, puede afirmar y negar una misma cosa en la misma frase? Contesto que no afirma y no niega absolutamente nada. Son los otros, con su entusiasmo religioso, que afirman a Dios y que lo imponen a Gustave como el polo X de todas sus frustraciones; en cuanto a él, sin dudar un instante de este Dios doblemente trascendente, no puede encontrar nada en sí mismo que se parezca a la Fe. Un deseo de creer, sí, pero que no lleva a nada. La verdadera queja de Gustave es que Dios es Otro: sensible a todos los otros en su alma religiosa y consagrada, El no se manifiesta y sólo brilla por Su ausencia. Sin embargo, las aspiraciones del joven son modestas: no pide que el Todopoderoso lo visite, y ni siquiera reclama pruebas o revelaciones que lo inciten a creer —lo cual señala muy bien que la duda, tal como la entiende, no es ni siquiera confrontación, sino simple impotencia. Lo que él anhela es una simple transmutación íntima de lo vivido, una levadura que haga subir la pasta demasiado blanda de su existencia y le dé la fuerza que le falta y la fe que mueve las montañas. En otros términos, se queja de no tener la Gracia. Pero, tal vez, después de todo, ¿no la merecía? Henos aquí de vuelta en nuestro punto de partida.

"La falta está en mí". Está solo en el Santo Sepulcro. El incidente de la rosa ha resucitado la envidia y, por un instante, ha odiado a todo el mundo, a los peregrinos y a los sedentarios, a todos los creyentes de la tierra. Pero como nadie estaba ahí para servirle de blanco, empezó a pensar en sí mismo. Turbado, dubitativo, extraño a sí mismo, se diría que descubre en sí una insuficiencia del ser de la cual no hace responsable esta vez a nadie. Ya no es Djalioh, a quien un capricho humano

convirtió en monstruo, ni Almaroës, puro producto sin alma del "mecanicismo paterno"; es un hombre casual que se dice tristemente: soy castigado por mi insuficiencia constitucional y, además, por los escasos esfuerzos que hice. ¿Volvió a pensar en sus antiguos arrebatos y descubrió tibieza en la animula vagula indefinida, indefinible, que los experimentaba, o que se producían en él para que ella las experimentara, ella, que tan bien se adaptaba a las languideces del quietismo y de algunas apercepciones incommunicables? ¿Se dijo a sí mismo que nunca había jugado grande, que nunca había dado de sí, y que hubiera sido más audaz intentar a Dios a través de la eficacia? ¿Comprendió que la Fe, no importa cuál —hay algunas profanas— exige una larga paciencia, un invencible empecinamiento, anteojeras, una confianza ciega en los funcionarios responsables que están encargados de dispensarla y renovarla, que el éxtasis no es nada sin la doctrina? ¿Se dijo que nunca había llegado a hacer sobre sí mismo ese trabajo largo y decepcionante que rompe una tabla de valores para erigir otra sobre los fragmentos de la primera? ¿Soñó en su pasividad constituida, la vio como la trama de su ser, consideró que la creencia en Nada era su consecuencia y, que, poco capaz de abrazar vitalmente una idea y mantenerse en ella prefería, para comodidad de su alma, la blanda almohada de la Duda, incluso desesperada, por falta de un poder de decisión que le hubiera permitido elegir, de una vez por todas, entre el Dogma y la Ciencia? ¿Se confesó que era muy fácil maldecir el cientificismo paterno, puesto que éste devastaba su alma por la única razón de que él había abandonado sin combatir? Sin duda caviló sobre todo esto, tal como se le habrá presentado, en un orden riguroso aunque afectivo. Más de una vez rumió sus quejas contra sí mismo. Y con tanta más facilidad cuanto que no se amaba; vuelve hacia atrás: si se ven bien las cosas, a los siete años empezó todo; no cree en Dios por la misma razón que, durante tanto tiempo, le impidió aprender a leer, por un entorpecimiento de sus facultades, por esa insuficiencia de ser, casi patológica, que el buen doctor Flaubert detectó en él, aisló y castigó desterrándolo del Paraíso. Pero en este instante, no reprocha a su padre y tiene la gentileza de acusarse a sí mismo únicamente. ¿Se cree culpable? Sí: profundamente, puesto que la "amarga ternura" que lo invade no es otra cosa que la infancia resucitada: se vuelve a encontrar después de la Caída, desarmado, avergonzado, miserable; adora a su Juez, besa la mano que lo precipitó en el infierno de la desgracia, le da la razón a su padre: la sentencia era justa, yo soy indigno.

Este tono nos sorprende por su modernismo: ¿qué hace Gustave en su escritorio cuando sueña, ya arrodillado en una iglesia, ya soñador y vacío en Jerusalén, perpetuamente habitado por un fervor imposible? Espera a Godot. Esta especie de espera era rara en la primera mitad del siglo XIX: los hombres estaban mejor encasillados. ¿Esperar a Godot? ¿Para hacer qué? Ya había llegado; era posible recibirlo cada mañana en la punta de la lengua. Pero Flaubert en 1850, tendido de sesgo en el mundo cristiano, asediado por el recuerdo de una antigua maldición, todavía aplastado por el fracaso de San Antonio, desconcertado, llevando el escepticismo hasta el punto de dudar de que pueda llegar a ser nunca un escritor, con odio por el viaje que ha emprendido y a punto de odiar a Maxime, Flaubert está muy cerca de los héroes de Beckett; espera, sabe que es a pura pérdida y no puede cansarse de esperar: es vivir. ¿Por qué no viene, el Otro? Tal vez porque le han dado malos informes a Gustave, tal vez no exista nadie con ese nombre, tal vez a quien está buscando es a Godin, a Godard; o tal vez se haya atrasado, lo habrán llamado urgentemente, o está bebiendo una copa en el bar, o habrá perdido la dirección de Flaubert, o acaso él mismo se extravió. Pero también pero sobre todo, lo que Beckett nos hace oír es que somos demasiado cobardes, demasiado blandos para tener realmente necesidad de él, es que no lo esperamos bastante y carecemos de ese empecinamiento literalmente loco que sería lo único capaz de hacer de nosotros una urgencia; Godot se dice: Nada apura, voy a dar una vuelta por ahí cuando haya arreglado mis asuntos; a menos que nuestros llamados sean tan débiles que simplemente no los haya oído. Gustave sueña con una rosa: no tendrá genio. Maxime y Bouilhet aportarán la prueba; ¿no podría la fe tomar el lugar de la vocación claudicante? Aunque no: la fe, como el genio —es un don y una larga paciencia. Tal vez se trate de una sola y misma cosa. Flaubert piensa amargamente: Godot no vino porque la cosa no valía la pena.

He dicho que Gustave, con la cabeza virada por esta agria y triste ráfaga de infancia, creía en su insuficiencia. No he dicho que creyera sinceramente. Ni representa una comedia para sí mismo ni confronta astutamente lo que pretende sentir: sencillamente hay que entender que esta profunda humildad está estructurada por una intención auto-defensiva que no puede escaparle. De hecho, se abruma para absolverse mejor: estoy hecho así, Dios de misericordia, no puedo creer en Vos:

Vos sois mi testigo, sin embargo, y sabeis que no me resigno y multiplico mis esfuerzos, sabiendo que habrán de ser vanos. Consagrado por los sacramentos, aunque indigno a causa de una claudicación del ser de la cual soy el único culpable, pues ella no es nada más que yo, sufro esta indignidad en la rabia y en la impotencia, y soy demasiado débil para encontraros nunca y demasiado religioso para dejar de esperarlos.

Reconozcamos que se apunta a las lágrimas. He aquí, pues, un mártir que en un mundo creado no se ha beneficiado de las luces divinas y que ansía con toda su alma a un creador que no le dio los medios. ¿No será un santo? La incredulidad que Dios le ha deparado, lejos de ser una marca de desprecio, ¿no será la prueba suprema y el signo de su elección? No. Todavía no. Sin duda, después de Pont-l'Évêque Gustave no va a rechazar la aureola. Y la visita al Santo Sepulcro es posterior a la crisis del 44. En este sentido, la volveremos a encontrar más tarde, y las notas tomadas en Jerusalén reclamarán una lectura suplementaria. Pero ellas reeditan en su forma las decepciones religiosas de Gustave entre los diez y los veintidós años. Después del "ataque de nervios", éste habría encontrado la regla del juego, de su juego: el que pierde, gana. Habremos de volver detenidamente sobre el punto en el segundo tomo de esta obra. Pero, por el momento, lo que nos interesa es el joven encolerizado de los años 30. Ahora bien, este Gustave no se regala a sí mismo: el que pierde, pierde en toda la línea. Dado que el mundo ha pertenecido hasta ahora a Satanás, el incrédulo está hecho para asarse eternamente o para hundirse en la nada. Mirad a ese pobre señor Ohlmin: en su triste postura, se permite dudar. Ni una blasfemia, ni un suspiro de dolor: "La duda aumenta y carcome el alma". Y, de repente, lo tenemos transformado en demonio: "Sus dientes se entrechocaban como los del demonio cuando fue vencido por Cristo". Pues, dudando en el umbral de la muerte, está a punto de cometer el pecado de desesperanza. En realidad, el infierno viene inmediatamente en su socorro y le hace estos regalos envenenados: "el ateísmo, la desesperación, las blasfemias". A los quince, a los veinte años, Flaubert tiene su opinión hecha: se condenará implacablemente. Sencillamente tendrá esta amarga satisfacción de saberse el elegido del Diablo: son las almas más grandes las que reciben los castigos más severos. No es necesario decirlo, puesto que la calidad de un hombre no es otra cosa que su capacidad para sufrir. Ohlmin-Gustave tendrá un lugar de elección: el último círculo del

infierno le está reservado; allí estará sólo; Satanás apetece esta alma infinitamente culpable que se atrevió a desesperar del infinito.

Transformación a la vista: nos habíamos apiadado de las desdichas de un ser mal cocido, amasado de religiosidad, destetado de toda Religión. Un pobre hombre, en definitiva, cuyo único valor provenía de que seguía esperando a Aquél que él sabía que nunca iba a venir. De repente todo se invierte: el acento había sido puesto sobre la búsqueda inútil, se desplaza y aquí lo tenemos puesto en la certeza negativa: Dios me desamparó. De pronto, el pobre tipo se vuelve inmensa, sobrenaturalmente culpable: es el héroe de la desesperación. ¿Se trata del mismo hombre? No del todo. El que esperaba a Godot no hacía más que soportar lo que él era, un monstruo por privación, pero un monstruo no es un culpable. Es lo que lo hicieron; el otro es un príncipe del mal: cuando la Iglesia nos enseña que el crimen supremo contra Dios es la desesperanza, no entiende condenar no sé qué imposibilidad constitucional de creer, sino, por el contrario, esta acción negativa que es el rechazo de la esperanza y de la fe. Por lo tanto, parece que Gustave se alcanza de dos maneras diferentes: en un cierto nivel como simple pasividad sufriente, más profundamente, como actividad demoníaca. ¿Es posible? Sí: es posible, en todo caso, para Gustave; veremos por qué puede, simultáneamente, contestar como yo lo formulaba antes: "Estoy hecho así" y "así me hago". Pero antes hay que precisar el sentido de la desesperación según Flaubert.

Hay que apresurarse: ¿la desesperación total no es la meta suprema del resentimiento? Entendemos que el rechazo de Dios era previsible desde la Caída, en el instante en que comenzó la lucha sin piedad que opone el hijo al padre. A decir verdad, sólo el hijo es implacable, puesto que se cree el objeto de una maldición sin misericordia: castigará al padre culpable con una inflexible obediencia, optando siempre por lo peor, puesto que lo peor le fue prescrito y, en consecuencia, por las contradicciones que habrán de desgarrar más su alma, hasta morir finalmente a los pies del pater familias, designando a éste silenciosamente, acusador-objeto, como su asesino. ¿Cómo no habría de elegir, en estas condiciones, la contradicción fundamental? Tiene necesidad de Dios, lo hemos visto ¿cómo habría de soportar vivir, esta alma vasalla y religiosa, si lo Sagrado no existiera? Por lo tanto, Dios le es negado. ¿Negado por quién? Pues bien, por el Padre de entrada, luego por el Eterno, que

se hace su cómplice. Pero, en lo más profundo, por el mártir mismo, es decir, por una acción intencional que lo hace convertirse incesantemente en lo que cree ser, es decir, en el más desdichado. ¿Es posible, se dirá, que este agente pasivo viva esta determinación interior como una negación, él que, como sabemos, no niega y no afirma nunca? No: esto no es posible. Además, si pensara claramente: Dios existe y yo lo rechazo, la astucia del resentimiento, desenmascarada, quedaría inmediatamente abolida; es lo que expresa indirectamente al decir que el ateísmo, pérfido recurso del Infierno, no es nada más que un espejismo diabólico. En otras palabras, no es responsable de su incredulidad, que le es ofrecida por el Maligno; y, sin embargo, también es culpable, pues ésta no puede extraer su consistencia provisional sino de él mismo que, por otra parte, en este instante es a la vez la víctima, el verdugo y el Infierno en su totalidad. Habremos de verlo, un poco más tarde, pasmarse con las moniciones que le vienen a veces de sus profundidades abisales, espantosas y fastidiosas, entrevistas por el brusco hiato de un abismo e inmediatamente perdidas: hélo aquí, su Infierno interior, es él, no es él; estas profundidades anónimas se le escapan: nadie dice aquí Yo; sin embargo, él las reconoce y sabe que lo condenan: las intenciones son suyas; no hay Ego, sino esa remisión perpetua de todo a todo, que hemos llamado la ipseidad: de aquí surgen el ateísmo y la desesperanza, no como una abnegación deliberada, ni como una decisión criminal, sino simplemente como una creencia. Lo hemos visto, la única manera en que esta alma inerte puede elegir es comprometiéndose en una creencia, deslizándose en ésta un juramento tácito. Y éste es el pesimismo, ésta es la misantropía de Flaubert. De todos modos no puede afectarse *ex nihilo* de cualquier opinión: la tiene que padecer, tomándola prestada al Otro, que es en él su soberanía. Achille-Cléophas es este ocupante: Gustave se persuade que el escepticismo paterno lo ha convencido. En otros términos, la ideología paterna, que es la Razón pura, con su cortejo de demostraciones rigurosas y pruebas empíricas, desvió demasiado pronto al niño de los dogmas —que requieren su creencia ciega— con críticas sistemáticas y análisis rigurosos. ¿Es verdad? No. Sin duda no era fácil creer bajo la mirada quirúrgica del doctor Larivière: pero cuando Achille-Cléophas le expone su concepción del mundo o se divierte refutando las pruebas de la existencia de Dios, Gustave comprende sin dificultades el encadenamiento de las ideas y, sin embargo, no queda

convencido, por no tener en él ni deseo ni posibilidad práctica de adquirir un Saber, es decir, un sistema de verdades objetivas y basadas subjetivamente sobre evidencias intuitivas o sobre deducciones. En este sentido, se engañó en Quidquid volueris, cuando le niega a Djalioh, su encarnación, los "nexos lógicos": no son estos nexos los que le faltan, sino el proyecto empecinado y práctico de utilizarlos para decir sí o no; el más grave error, escribirá más tarde, es sacar conclusiones; lo cual no es un axioma, como él pretende, sino un rasgo de su carácter constituido: toda conclusión, aun en el caso de imponerse lógicamente, no puede interiorizarse si no es por una decisión del sujeto y por un acto de apropiación, cosas que no se dan en Gustave. Si los argumentos del pater familias lo fascinan es, en primera instancia, a causa de la autoridad soberana de su Señor; también es por no poder encontrar nada que oponerle. Para refutar al médico-filósofo hubiera hecho falta, en efecto, ponerse en su terreno y razonar. Las ideas del Progenitor, comprende Gustave, son para éste sus verdades demostradas: en otros términos, ve en ellas la organización de un pensamiento otro, luminoso y convincente para otro; y que no son para él más que creencias imperativas. Por lo tanto, creerá por sumisión; esto significa que se obliga a creer que no cree en los dogmas; de hecho, si los productos de la Razón no pueden ser para él nada más que objetos de creencia, no hay diferencia de naturaleza, a sus ojos, entre las verdades demostradas y las Verdades reveladas. Estas últimas, en efecto, sólo se revelan a los otros. La religión pretende imponerse a los escritoruelos de la ciudad a través de grandes imágenes majestuosas, presentes en todas las encrucijadas: la apariencia del catolicismo invade las calles de Ruán, inviste a Gustave, lo penetra y lo tienta, pero se revela en su capciosa vanidad en cuanto el muchacho intenta apropiárselo: para otros, que han sido educados religiosamente, estos solios pomposos, estas mitras, estas casullas, estos recamados tienen un sentido secreto. Pero este pensamiento mítico, accesible solamente a los fieles, reclama de Gustave una opción; no puede imponerse más que el Discurso de la Razón, sostenido ante él por su padre: es menester, para que el pequeño desterrado pueda gozar de ellos, que se comprometa mediante un juramento secreto de creer. El niño ya ha hecho este juramento: Dios existe, millares de creyentes arrodillados son testigos; Dios existe, su deseo se lo sopla al oído; Dios existe porque Gustave está frustrado de El. Y es su obediencia a las voluntades paternas lo

que lo frustra: esta creencia imperativa que el médico-filósofo puso en él no puede nada contra la existencia del Todopoderoso —pues no se apoya en ninguna certeza: las razones no lo han convencido— es simplemente mandamiento sagrado de un cierto Señor que se dirige a un cierto vasallo y sólo a él: la orden de no creer. Así, cuando un niño, enloquecido de soledad y hastío, se acerca a una ventana y mira con envidia a los chicuelos que juegan en la calle, no faltan padres que le dicen: "Son unos mugrientos: te prohíbo que te juntes con ellos".

Gustave va más lejos: se hace el único incrédulo del reino para rendir homenaje a su padre. El hijo del célebre doctor Flaubert no puede ser menos. El truco es perfecto: el niño "no pediría más" que creer, pero el vasallo de un ateo tiene, por lo menos, el deber de ser agnóstico. Inútil sacrificio de amor: el menor da a su Señor negro lo que tiene de más querido: abdica, para complacerlo, sus exigencias más fundamentales; consiente que sólo para él la vida carezca de sentido cuando comprueba con sus ojos que tiene un sentido para los otros; contra la desesperación en que su padre lo hunde, el Creador sería un refugio cómodo: ahí está, a la mano, pero el pobre niño, por lealtad de siervo, no quiere tener dos señores. El infinito muñón de no-saber lo conserva, es el mínimo vital; pero se niega a personalizarlo; en una palabra, cae en el vacío y permanece en él, girando por toda la eternidad; regaló a su progenitor su vocación cristiana. Escuchemos susurrar al resentimiento: es tu voluntad lo que me impide creer; al cumplirla hasta el fin desenmascaro tu verdadero propósito, que era desesperarme. Ahora, vuelto hacia Dios, el buen apóstol susurra: naturalmente, todo habría sido muy diferente si me hubieras dado tu Gracia; había que violarme, postrarme de rodillas delante de tu arrolladora potencia, y después tomarme entre tus fuertes manos y elevarme hacia ti sin que yo pudiera resistir; de ese modo nadie hubiera podido decir que traicionaba a mi padre: cuando tú lo quieres, el ateo más empedernido no resiste. Tú lo quisiste: así sea. Me quedo solo, rechazado por un Señor caprichoso y sin otra visión del mundo que este atomismo atroz en el que ni siquiera creo enteramente.

En La tentación de 1849 quedan muchos vestigios de esta concepción primera: la Ciencia es una pasión, un monstruo nacido del Orgullo, que es su madre. Pero en "este niño de cabellos blancos, de cabeza desmesurada, de pies frágiles" se

puede ver también la imagen del pequeño Gustave, azotado desde los siete años por la vanidad de su progenitor. En el diálogo que sigue, la curiosa "madre", que tiene un nombre masculino ¿no se parece a Pedrillo, padre terrible, educador sin misericordia?

EL ORGULLO

¡Ah! ¿Eres tú? ¿Qué quieres?

LA CIENCIA

¿Qué quiero? (Mira al Orgullo y se pone a llorar).

¡Oh! ¡Estás por pegarme! ¡Ya estás levantando el brazo!

EL ORGULLO

No. Habla. Cuéntame todo.

LA CIENCIA

(malhumorada)

Pues bien, ¡tengo hambre! ¡Tengo sed! ¿Me oyes? Tengo ganas de dormir, tengo ganas de jugar.

EL ORGULLO

(Sonriéndose y encogiéndose de hombros)

¡Bah, bah, bah!

LA CIENCIA

¡Si supieras hasta qué punto estoy enferma, cómo me arden los párpados, qué zumbidos tengo en la cabeza! ¡Oh, orgullo, madre mía, ¿por qué me impones esta faena de esclavo...? A veces, cuando dormito un poco, oigo de repente el silbido de tu látigo, que me chasquea en las orejas, que me cruza la cara...³¹ Y siempre gritas: ¡una vez más, una vez más, sigue! ¿No tienes miedo de matarme?

EL ORGULLO

No oigo lo que dices; siempre me aburres con tus suspiros.

Este gnomo envejecido acaricia, como sabemos, el deseo de escapar al empirismo, de "volver a poner en movimiento (los fenómenos dispersos) en la síntesis de donde los ha extraído (su) escalpelo". "Me prometiste que iba a encontrar... algo...". Mientras tanto, Flaubert es formal: la Ciencia está en un período de acumulación simple: "Busco, acumulo, leo". Se trata de un saber fundado en los datos de los sentidos; entendemos que se caracteriza por la contingencia de los hechos mismos que colecciona y de los juicios asertóricos que lo constituyen. Evidencias problemáticas: incluso cuando el objeto se da a la intuición sensible, no implica la adhesión

³¹ Subrayado por mí: la imagen es la misma que usa Gustave en *Un parfum à sentir*, cuando describe las humillantes lecciones del doctor Flaubert.

total; a lo sumo se muestra con un índice de probabilidad que crece en función de la frecuencia de las reapariciones. En una palabra, la relación del sabio con la proposición que sostiene no sobrepasa el nivel de la creencia. Colecciones, inventarios, clasificaciones: nada más. Pero el hijo con nombre femenino de esta madre masculina es empujado por su madre a la ruta de la ambición: quiere conocer por las razones: "¿De dónde viene la vida? ¿De dónde viene la muerte?"; no se interesa nada más que en los "por qué", ignorando que un alumno del Politécnico, echado del colegio, ensaya en esos mismos días replazarlos con "cómos". Luego la cabeza se le extravía, "se ahoga en su pensamiento" o "gira en torno de él" como un "caballo de noria". El resultado es que cae en "asombros que nunca terminan" o tiene miedo. La ignorancia y la angustia son el remate de la Ciencia: el no-saber, en el cual se pierde el saber, se hace profético y demoníaco. "Veo pasar sobre el muro unas sombras vagas que me espantan". No hay nada de asombroso en esto: el Orgullo, pecado mortal y, al parecer, puta favorita del Diablo, sólo puede mentir: ha prometido a su vástago un saber articulado, pero esto es un espejismo: cuanto más se sabe, más se ignora y más miedo se tiene; la Ciencia, caída en la trampa, advierte, aunque un poco tarde, que es tan sólo un nombre para la ignorancia y, a la vez, presiente ser el horrible sueño de un condenado.³²

³² Es lo que Gustave escribió con todas las letras en Smarh.

SATAN

¿Aha? ¿Tu ignorancia te pierde y las tinieblas te horrorizan? ¡Es lo que querías!

SMARH

¿Qué quería yo?

SATAN

La Ciencia. Pues bien, la ciencia es la duda, la mentira, la vanidad.

SMARH

Sería mejor la nada.

SATAN

La nada existe, pues la Ciencia no es.

para negar todo juicio sintético, es decir, toda proposición cuyo atributo no esté contenido en el sujeto.

LA LOGICA

Si a Dios no le desagradara, Antonio, podrías pecar. (Silencio) ¿Escucha Dios las plegarias?

LAS VIRTUDES

Sí.

LA LOGICA

Entonces, rézale para que admita y bendiga al pecado, puesto que es Todopoderoso...

ANTONIO

(en voz baja).

¿Qué puedo contestar?

La médula del argumento es una tautología: el que es todopoderoso lo puede todo. Mediante esta austeridad megarica Gustave cree refutar todas las construcciones sintéticas (o sincréticas) de los que intentan limitar el poder de Dios al cumplimiento del Bien —ya sea que quieran encadenarLo por Su perfección misma, ya sea que Le prohíban, en nombre de Su Bondad, el querer engañarnos, ya sea que Lo definan por la plenitud del ser y, a la vez, Le nieguen todo comercio con la Nada.

Ella habrá de intervenir de cuando en cuando en el diálogo, con reflexiones que son todas del mismo orden. Por ejemplo, a propósito del Cristo: "No era el hijo de David, puesto que José no era su padre." Afirmación muy curiosa si se recuerda que Jesús desciende de David por su madre, y que Gustave lo sabe perfectamente. O también: "¿Por qué maldijo a la higuera cuando todavía no había llegado el tiempo de los higos?" Gustave, por otra parte, no está lejos de considerar un espejismo este lamentable megarismo— lo cual es normal, dado que éste proviene del infierno. En todo caso, le quita la razón a veces, como lo muestra el siguiente diálogo:

LA CIENCIA

Dejadme entrar! ¡Abridme!

LA FE

¡No!

LA LOGICA

Dejad salir al ermitaño. ¡Que se acerque a ella!³³

³³ Se notará el brusco pasaje al femenino: el "pequeño" se convierte es mujer.

LA FE

Se perdería con ella.

LA LOGICA

Pero la Ciencia no es el pecado, puesto que es la enemiga de los pecados.

LA FE

Es peor que todos ellos.

LA LOGICA

¡Sin embargo, los combate!

LA FE

También los ayuda.

LA LOGICA

¿Cómo es eso?

LA FE

(en voz baja a Antonio)

Ahí la tienes: es ella la que hace esos agujeros que tengo que esconder cuando camino.

La Ciencia, en efecto, un momento antes, mandó a paseo a todos los pecados que se le ofrecían: la Avaricia (¿cómo quieres que me interese en tus riquezas? Es gracias a mí que se producen), la Gula (comer es siempre lo mismo: haré que crezca la viña y cazaré), etc. Y es muy cierto, en esta mitología, que los vicios no pueden tentar al hijo del Orgullo, hoy en la miseria, pero cuya ambición de visionario no apunta a nada menos que a conquistar el Mundo. Sigue en pie que es el hijo de un Pecado, que esta ambición misma es pecadora; sigue también en pie que el Conocimiento, en la medida en que se desenvuelve contra la Religión, priva a los otros de protección y los abandona a todas las tentaciones —en particular, como es el caso de Gustave, a la de desesperar. Aun cuando nadie sepa muy bien qué contestarle, es evidente que el autor desaprueba la torpe identidad formal (un enemigo del Pecado no puede ser pecado) que se da aquí como un argumento contra el Dogma, y cuya aplicación rigurosa llevaría de cabeza a la sustantificación de los conceptos y a las famosas aporías de los antiguos. El sentido profundo del diálogo está en otra parte: lo que está en juego es el Orgullo Flaubert, que el hijo debió padecer cuando el padre lo obligaba a leer y que él juzgó entonces demoníaco, pensando que el Progenitor no tenía ningún vicio, pero que era el Mal en persona, hasta la interiorización de ese mismo orgullo en negativo, que se convierte en el buitre del menor de la familia, le roe el hígado sin parar y, en el desenlace asumido, le parece, sin dejar de ser demoníaco, la única fuente de su valor. Las objeciones

de esta Lógica formal del Concepto son chisporroteos de superficie: el joven arregla su cuenta con esos "nexos lógicos", de los cuales el pobre Djalioh estaba tan cruelmente privado. La astucia consiste en convertir a la Ciencia contemporánea en una acumulación de "consecuencias sin premisas" y quitarle toda posibilidad de unir sus conocimientos empíricos, haciendo de la Lógica una función aparte que, ejerciéndose en el vacío, a través de la infinita variedad de los juicios analíticos, se limitaría a repetir indefinidamente el principio de identidad y, a la vez, sería inapta por naturaleza para producir y ligar rigurosamente a los juicios sintéticos entre ellos. En este instante esta altiva y dolorosa pasión de igualarse al Creador, conociendo tan bien como El la Creación, tendría que cambiarse en angustia: volveríamos a encontrar la sentencia del otro Satanás, la de Smarh, cuyas opiniones reproduje en la nota; la Ciencia sería "la duda, la nada, la mentira" y se vería desnuda. Esto significa que la duda científica es tan poco soportable como la duda religiosa y que tanto una como otra tienen el mismo origen. De esta toma de conciencia, por otra parte, vemos el comienzo: de repente el hijo del Orgullo tiene miedo, pero en el instante en que va a desesperar, el Diablo le hace una señal y le muestra la Fe: los llantos del niño se aplacan; su voz se hace "vibrante y clara", el gnomo monstruoso muestra al pobre Antonio "un rostro cuya palidez era suave y cuyos ojos brillaban como una aurora". ¿Qué es, pues, lo que tanto lo ha envalentonado? El Odio. Había pretendido, cuando lo tentaba la Envidia, que este sentimiento le era desconocido. Mentía. Los hombres, seguramente, tomados uno por uno, sólo le inspiran indiferencia. Pero odia la Fe que está en ellos. "¡Ah! —dice— la Fe! Por todos lados la busqué y no la pude encontrar. ¡Ah! ¿Con que estabas aquí?" El Diablo le recuerda su oficio, no para refrescarle la memoria, sino simplemente para alegrarlo: "En cualquier parte en que esté, tú irás a buscarla y, cuando la hayas agarrado, habrá que revolcarla en el barro para que no pueda, en caso de levantarse, limpiarse la cara de la ignominia de su caída". Esto es lo que le gusta al engendro; hasta el punto que se olvida de su miseria; sin embargo, esto equivale a revelarle que sólo tiene una existencia relativa. Satanás, por otra parte, insiste pesadamente en el punto: "Mientras no la hayas matado, no habrá para ti ni felicidad ni descanso". Y el joven "La Ciencia" exclama "encolerizado, con despecho: Ah, ya lo sé, ya lo sé". En otras palabras, la Fe es primera. Es, se diría, la creencia en el ser en su plenitud; ella determina

a la Ciencia en su esencia: con la ayuda del Demonio la suscita y la define como su negación. No hay felicidad ni descanso para el chiquillo encanecido mientras no destruya las tranquilas certezas del creyente a fin de poner en su lugar esa otra fe, la incredulidad, la ignorancia dubitativa y desesperada. En una palabra, la agresividad está toda del lado de la Ciencia, la Fe permanece a la defensiva y el objetivo de su adversaria parece, en este diálogo, no tanto adquirir un saber como remplazar un no saber por otro. En cierto modo se podría decir que Flaubert, cuando recuerda su edad de oro, tiene tentaciones de considerar la Fe como lo inmediato, el estado natural del hombre antes de toda cultura, su animalidad: la gracia divina sólo será requerida más tarde, después de la Caída. Estimulado por el Orgullo y por el Odio que le trasmite el Diablo, el padrecito "La Ciencia" cree en este espejismo: el Conocimiento. Es tan sólo un ardid del Infierno, que manipula su producto para enfurecerlo contra la Fe: si llegara, caso imposible, a destruirla del todo, se daría cuenta, de repente, que las pistolas del Diablo son hojas muertas y que un Saber racional es por definición contradictorio; con su angustia y su desolación enredada daría testimonio de su desilusión— la Obra de Dios sigue siendo desconocida— y de su frustración profunda, es decir, la ausencia infinita de un Dios que no ha cesado de rodearlo pero del cual tiene que dudar por estar históricamente determinado y del cual dudará sin cesar, a partir de ahora, aunque no haya encontrado nada para remplazarlo y aunque no pueda concebir su propia duda, su desesperación blasfematoria y su angustia si no es a partir de Su indudable existencia. En otros términos, Ciencia y Fe son para Gustave una pareja. Mientras permanezca la Fe, la Búsqueda del Saber conservará su verdor, el Sabio podrá soñar con un conocimiento totalitario del Mundo: es la Fe, la que da un sentido a su búsqueda. Totalitaria y cósmica, es a ella a quien hay que destruir para sustituirla por un totalitarismo racional. Pero lo que no comprenden estos detractores encarnizados es que la idea sintética viene de ella y desaparecerá con ella, dejándoles entre las manos la dispersión irracional de microconocimientos que nunca se podrán unir, denunciando así la irracionalidad de la Razón.

En sus relaciones con la Ciencia, la Fe es, por lo tanto, prioritaria y aquella se socava a sí misma al socavar a ésta. Si se la toma en sí misma, por el contrario, sólo decepciona. Escuchadla cuando habla a San Antonio: "Cree en lo que no ves,

cree en lo que no sabes y no pidas ver lo que esperas ni conocer lo que adoras... ¿Cómo quieres que la certeza pueda adquirirse por lo que es mortal y transitorio? ¿Puedes ver al Sol a través de la niebla? ... ¿Qué importancia tienen las rebeliones de la razón o las negaciones de la ciencia? La Ciencia es la ignorancia de Dios y la razón el torbellino del vacío. Nada es verdadero, salvo la eternidad de lo eterno, y sólo la gracia tiene inteligencia de él. Espera para adquirirla. Si la obtienes, poseerás entonces esa comprensión incomprensible y que siempre quema más para subir más alto, tu alma aspirada saldrá de sí misma, como lo hace la llama por encima del fuego". Descripción exacta, pero inquietante, de la creencia religiosa, tal como puede aparecer a alguien que "no tiene la gracia", que sólo puede esperarla y que, sin este regalo providencial, corre riesgo de naufragar en la sinrazón: rodeado de lo incomprensible, se extravía y se angustia reclamando la incomprensible comprensión. ¿Diremos que cree? Sin duda. Pero, como dice muy bien la lógica: "Fe, fe, lo inamovible, ¿estás seguro de ser lo que dices? Dividida en dos mitades, bendices con una y maldices con otra, esperas por ésta y tiembles por aquélla. Pero, si tienes confianza en Dios, ¿por qué temes al mal?" Y añade en relación a la Esperanza: "...Esperar es dudar con amor, es desear que llegue una cosa y no saber si vendrá... ¿Dudas? ¿Crees? ¿Gozas de Dios o languidesces por Él? Pero si lo deseas, ¿no lo tienes, entonces? Si lo tienes, ya no lo deseas y... vas encerrándolo en las fórmulas, en los gestos convenidos, en la... pequeña tontería santa". Estos argumentos son ya viejos: en los tiempos de Flaubert mostraban la oreja. Si se los reproduce aquí es porque aclaran la posición de Gustave: creer es dudar, a menos, tal vez, que se tenga la gracia; en realidad los objetos de la creencia se definen por su ausencia radical; dudar es creer, dado que los objetos de que se duda son precisamente los mismos objetos en que se tiene fe. Así, el que duda cree tener el derecho de dudar allí donde el creyente cree tener el derecho de creer. El que cree sin la gracia es un loco. El que duda sin saber siquiera si "la Ciencia no es la ignorancia de Dios" y la Razón un vano torbellino cree en el poder infinito del entendimiento humano y, en el momento en que, de decepción en decepción, ha llegado a dudar de éste, su duda universal, al extenderse hasta los instrumentos del escepticismo intenta, por lo bajo, un recurso al Ser Supremo y se vive históricamente como una incomprensible cerrazón ante Dios. Es así que Gustave opone, en campo cerrado, las dos ideolo-

gías de su tiempo: ninguna de las dos se da por la Verdad, ni siquiera por la búsqueda de lo Verdadero. Incluso se podría, forzando un poco las cosas, declarar que el joven, después de haber sido anti-verdad, llegó a la conclusión de que la Verdad no existe o no nos es accesible porque no tenemos los medios de establecerla. Lo que lo impresiona, ante todo, es que los dos adversarios están hechos para desgarrarse entre ellos: la Fe cede, rompe, desfallece, cae y se levanta embarrada, sin aliento; a los argumentos de la Ciencia no tiene nada que oponer; de todos modos la Ciencia, que la suele reducir al mutismo, nunca llega del todo a terminar con ella. Además, esta coleccionadora apenas si empieza su trabajo; no sabe nada: más tarde, se dice, el combate será serio; pero, después de las peloterías más violentas, se percata de que no ha hecho nada más que deshilar el ruedo de la bata del Infame; se diría, explica Flaubert, que son mordiscos de rata.

En cierto sentido, Gustave tiene razón: las ideologías son indemostrables: el Cientificismo tanto como la Religión: cada una de ellas es la expresión de una clase, la falsa conciencia que ésta tiene de sí misma, el conjunto mistificado de sus opciones, la satisfacción simbólica de sus deseos y su astucia de guerra fundamental para desmoralizar a las clases enemigas. Este conjunto complejo, teórico y práctico, arma de guerra e imago, no puede de ningún modo darse por una Verdad: sólo se puede creer en él. El único error del menor de los Flaubert es que, por un resentimiento respetuoso contra su padre, asimila la Ciencia, esa producción de conocimientos exactos, al Cientificismo, esa fantasía de la burguesía soñadora: veremos que tal error pesará sobre toda su vida.

Lo cierto es que, en su adolescencia, no fue forzado al ateísmo por una de esas luminosas evidencias que, según Descartes, comprometen instantáneamente nuestra adhesión. Obedeció a la voluntad del Otro, incluso puso de lo suyo, se impuso la incredulidad para gustarle: por ello es el Padre doblemente culpable, ya que privó a su hijo de las luces de la Fe sin darle en cambio las de la Ciencia, que no existen. La falta es así echada sobre los otros. Gustave —que no se conoce, pero nadie se comprende mejor que él— no puede evitar el presentir que es enteramente suya. No debemos imaginar, sin embargo, que descubrió en sí mismo, aunque haya sido más o menos oscuramente, la negativa a creer: sabemos ya que no tiene los medios de aceptar ni de rechazar nada. El no capta y no debe captar, al examinarse, nada más que una impoten-

cia manipulada. Pero manipulador no es siempre el Otro, es a veces —como en este caso particular— él mismo haciéndose pasar por otro. Dios está desde hace mucho tiempo inscrito en su carne, es otro nombre para el verde paraíso de los amores infantiles y, además, la religión cristiana le propone admirables fábulas, a veces pueriles, a veces profundas, siempre accesibles a los niños. Así está hecho en el punto de partida: siente más inclinación por este catolicismo que se propone humildemente a la Fe que por los razonamientos autoritarios del liberalismo, que pretenden ganar una convicción que él no tiene. Si se deja deslizar hacia la incredulidad, conservando la nostalgia de un Dios que él pierde sin dudar realmente de su Existencia, si renuncia para siempre a la infancia y al Paraíso, el principio de autoridad no puede bastar para explicar este destierro consentido, de donde Gustave no volverá; el Otro esta ahí para disfrazar una elección que no podía imponer, y de esto el adolescente tiene conciencia: una nada, acaso un poco de celo excesivo, no se qué docilidad, no es necesario más para que la operación entera, en medio de una desolación sin ninguna duda experimentada, se le aparezca como su propio juramento.

¿Y por qué hacer juramento de ser desgraciado? El no se plantea la pregunta en estos términos, pero es el sentido de su extrañamiento y la respuesta le es dada sin tardanza. Si elige la desgracia, pues bien, es porque está hecho de este modo por la Caída, la insuficiencia, el resentimiento y el Orgullo, de tal modo que la desgracia se ha convertido en su medio natural. Este adolescente se ha construido bajo los sarcasmos y las frustraciones una orgullosa moral, el dolorismo, andamiaje de amarguras cuya base es el vacío absoluto; se ha convertido en el más desdichado para condenar al universo, que puede engendrar una desdicha infinita. Recordemos esa frase tan fuerte que él, más tarde, le tomará a Rachel para trasfundirle una nueva profundidad: "No quiero que me consuelen". ¿Alguien cree que puede romper su juramento de perder siempre, de ser el único perdedor del género humano? Imposible: vive de eso: es su único sostén. Si hubiera un Paraíso, se negaría a entrar en él para envidiar y despreciar desde afuera a los elegidos o, si se lo metiera allí por la fuerza, se las arreglaría para convertirlo en un Infierno. ¿Qué tiene que hacer con Dios este miserable? Si recibe Su Presencia, todo queda comprometido: sigue siendo el niño frustrado, insuficiente, inferior a su hermano, maldecido por su padre, el

Idiota de la Familia, pero ya no se le permite buscar su salvación en el Orgullo; se han cambiado los signos: las befas y los ascos son pruebas; sus sufrimientos se convierten en buenos sufrimientos, gracias a ellos Dios le confirma su vocación cristiana, la maldición de Achille-Cléophas, reducida a su justa medida por el Señor supremo, pierde su rigor satánico, se convierte para el Progenitor en un pecado que será amorosamente castigado, para el pequeño maldito es el medio más seguro de ganar el cielo. En una palabra, se le prohíbe desesperar. Gustave está elegido; Achille-Cléophas y Achille tal vez no lo serán si se obstinan en su incredulidad cientificista y si El que sonda los riñones no halla en los de ellos insatisfacción, tal vez ni siquiera inquietud: aquí están los verdugos triunfantes convertidos en los únicos condenados, los que ponen altivamente su mano en la mano de piedra del Comendador. No es admisible: perdidos por su inteligencia, terminarían estos miserables, estas "Maravillas de la Civilización", por ser interesantes; el adolescente se estremece de horror ante este pensamiento. ¿Cómo? ¿Puede lo peor dejar de ser seguro? ¿Es posible que Gustave llegue a ser un creyente, una de esas pequeñas y virtuosas almitas satisfechas, estrechas, a quienes Dios se da parsimoniosamente, pues no están hechas para contener lo Sagrado en su terrible inmensidad? ¡Imposible! Esto quiere decir que está constituido de tal modo, actualmente, que ya no puede cambiar por amor, por esperanzas, las cóleras blancas del resentimiento. Ahora bien, el "no puedo" se transforma tanto más fácilmente en una aceptación patética del No soportado puesto que, por la empresa sorda pero nunca del todo ignorada del resentimiento, él tiene la impresión de hacerse tal como lo hicieron y, dado que es el profeta de lo peor en él que no puede aceptar la Gracia divina sin estallar, no deja de comprender que su incredulidad es suya no como un rechazo activo, sino en tanto que es inseparable de una cierta adhesión horrorizada pero activa a lo que él hizo con eso que hicieron de él. Esto significa, a sus ojos, que su esencia profunda— la víctima que se convierte en verdugo de sí misma para realizarse a través de sus verdugos y contra ellos, al radicalizar el trabajo de ellos— sólo puede ser la desesperanza y que ésta lo pone en cuestión al convertirse en pecado inexpiable por el hecho de que Dios se propone a él sin éxito. Si se prefiere, Gustave está al corriente de la operación mediante la cual hace de Dios —que existe para todos, salvo para él— la frustración llevada al in-

finito. "Dócil discípulo de mi padre, me apuro a creer que el mundo es un vasto desierto y que nada en él tiene sentido, ni siquiera mi sufrimiento; sin embargo, no ignoro que el Todopoderoso existe, pero estoy hecho de tal modo que me privo de El." Todo es perfecto: Dios existe y se niega, lo cual es un crimen infinito; pero Gustave, al mismo tiempo, es culpable y le opone este otro infinito: el pecado de desesperación. Así el adolescente, inmenso y demoníaco, se convierte, por una desgracia de infancia perpetuada, en el único elegido del Infierno. La presencia de Dios en su corazón descalifica sus injustos sufrimientos; Su ausencia, por el contrario, los consolida y los hace rutilar como premoniciones de la injusticia suprema: la infinita privación o, si se prefiere, la creación de Gustave tal como es, en busca del Padre y, después de haberlo hallado, arrancando la Fe de su corazón con sus propias manos.

Como se ve, como él se ve, el adolescente, lejos de negar a Dios, lo utiliza plenamente: contemplada a través de su fatalismo de resentimiento, la fe se convierte, para esta alma indeleblemente ennegrecida, en el más radical instrumento de suplicio. Hecho para creer, dedicado a Dios pero obliterado por el tapón del Padre, sin cesar tentado por la necesidad de Absoluto que se puso en él, sentirá, cuando tañe una campana, cuando empuja la puerta de una iglesia o, simplemente, cuando es demasiado desdichado, un llamado de arriba, indescifrable, no sé qué especie de convocación. Y estos incomprensibles y dudosos mensajes lo turban, provocan en su alma un comienzo de esperanza, una "aurora", que se presenta expresamente para desvanecerse y dejarlo más solo y más miserable que antes. La razón profunda de estas falsas iluminaciones, que no tienen más objeto que el de ennegrecer aun más su noche, él nos la dice de pasada en *Rage et impuissance*: "Dios, palabra inventada por los felices". Y vuelve a la carga en el 49:

Imploraba a Dios en mi debilidad. Trataba de acercarme a El.

LA FE

No se debe implorar a Dios en la angustia.

Y ahora es claro: Dios no está hecho para quienes tienen necesidad de El. La razón es que el alma piadosa se regocija de su Existencia y que, en la desdicha —incluso si se implora al Creador— siempre queda no sé qué sospecha una desesperanza oculta: si El está ahí, mis penurias deben desvanecerse; ¿qué son entonces esas almas sombrías que sufren como si El no fuera? Flaubert expone su teoría como si fuera artículo de fe: en realidad —cualquiera que haya sido la actitud de los sacerdotes— el Nuevo Testamento y la Iglesia han dicho siempre lo contrario: es por medio del consuelo, sin ninguna duda, que los reclutadores católicos han hecho el mayor número de reclutas. El lo sabe y, además, comprende muy bien que esta idea —la desgracia que cae por su propio peso en la desesperanza— es una posición tomada que le inspira su juramento pesimista y que se podría traducir así: el que sufre está condenado por su sufrimiento, que no cesará de acrecentarse hasta el irremisible pecado de desesperación. Para este dolorista el sufrimiento es elección, pues testimonia que Dios se apartó de él para siempre: ¿cómo Gustave no sentiría el empujón que da a la doctrina?

Se da mejor cuenta de ello cuanto más le sirve su sequedad interior. Al negarse Dios, el sistema es perfecto: todo se conserva: la angustia, el pedido de socorro del creyente, el instinto religioso, el resentimiento. Basta que el Cielo esté mudo y que Dios no aparezca nunca, salvo como la frustración infinita de uno solo. Mas aún, Gustave se ha provisto de los medios de aceptar el Mecanicismo paterno y de desarmarlo por lo bajo sin perder en la operación su orgullo ni desarmar su resentimiento. Achille-Cléophas dice a Gustave: "El Todo no es: sólo hay agregados". Gustave contesta: "Es posible, pero existe por lo menos en mi deseo; y aquél a quien un instinto lleva más allá de sí mismo hacia la totalidad infinita, es algo muy distinto de la suma de insecables a la que tu escalpelo lo reducirá". El padre explica al hijo que no existe la Naturaleza y que no se puede dar ese nombre a

un desparramo infinito de átomos, cuyos movimientos están regidos por el principio de inercia o, mejor dicho, de exterioridad. El hijo responde: "El sentimiento unifica lo que tu ciencia pulveriza". ¿Cómo es posible que no exista algo así como la unidad sintética del mundo, puesto que el instinto unitario de un componente revela a la vez a éste, más allá de la diversidad de sus moléculas, como la innegable unidad de una trans-ascendencia del cosmos, más allá de la dispersión de los agregados, como la unidad trascendente que, única, pudo producir esta nostalgia del Todo en una de sus partes? Gustave se eleva por encima de los hombres en magnífico sobrevuelo: su superación de sí mismo se da a través de un nexo directo de lo finito con lo infinito, de la Parte con el Todo. Durante esta operación es deseable que no se encuentre con nadie, sobre todo no con el Creador, que lo mandaría de vuelta, colmado, a su particularidad. De hecho, si es Dios quien gana, todo el mérito le corresponde a El y la frustración sublime es reemplazada por la estúpida felicidad de los elegidos. Si en sus viajes intersiderales Gustave está irremediabilmente solo, si no percibe, por muy alto que haya ascendido, nada más que reuniones de átomos separados por el vacío, si vuelve a bajar mortificado, encorvado, conservando tan sólo de sus periplos el recuerdo desnudo del "silencio eterno de esos espacios infinitos", en una palabra, si se ve forzado a proclamar que todo lo que es da razón a la ciencia paterna, a los argumentos de los libertinos, si se llena de odio por la ignorancia, la tontería de los sacerdotes, que hablan tan embusteramente de la Creación que podrían inspirar horror a sus criaturas, si comprende, en medio de la desesperación, que todo no es ni puede ser nada más que materia y que Dios sólo se entrega a los idiotas, entonces todo el mérito de esta búsqueda irritante y vana corresponde sólo a él: cercado como una rata, arrinconado entre las chácharas de la Ciencia y el mutismo del Mundo, profundamente decepcionado, puesto que todo concurre a confirmar el ateísmo de Achille-Cléophas, es sencillamente inmenso este pequeño mártir que agoniza, cansado de todos, a condición de no resignarse y de que su corazón no acepte jamás las convicciones que le han metido en el espíritu. No se trata de que tenga otras: conviene tan sólo que esté insatisfecho de ellas. Que se decida a creer, si quiere, en el universo mecanicista, siempre que se eleve por

encima de este tumultuoso no sentido por el sentimiento puramente negativo y, por otra parte, inarticulable, de la privación: "naturaleza superior, corazón más elevado, sólo pedía pasiones para alimentarse y, buscándolas en la tierra de acuerdo con su instinto, no había encontrado nada más que hombres... Nuestras pobres voluptuosidades, nuestra mezquina poesía, nuestro incienso, toda la tierra con sus alegrías y sus delicias, ¿qué era todo esto para él, que tenía algo de los ángeles? Toda esta naturaleza, el mar, el bosque, el cielo, todo esto era pequeño y miserable..." El angelismo de Almaroës sólo se manifiesta por su inadaptación vinculada inmediatamente a la condenación de la realidad entera: "Pobre cuerpo, cómo sufrías, trabado, desplazado de tu esfera y encogido en un mundo como el alma en el cuerpo". Vemos el celo del resentimiento: ya se pone a la obra y condena al cosmos: pues Gustave, prisionero de su finitud, está a la vez más allá de los hombres y de las cosas: el Infinito es su tormento —entendamos más bien el Transinfinito, tomado en el sentido de Infinito totalizado. Es por lo tanto a través de la privación de lo Infinito que se lo debe definir. Y, si está privado de él, ¿no es justamente porque tiene un alma bastante poderosa para concebirlo, bastante grande para contenerlo? Esta conciencia desdichada, cuya finitud está traspasada por una necesidad de infinito que sólo puede ser una necesidad infinita, Gustave se la representa como una laguna que se ensancha por los bordes, indefinidamente. ¡Qué embriaguez de orgullo: el infinito presente en lo finito como negación y como doloroso rechazo! Es su naturaleza; no la recibió de nadie: ni de su padre, que quiere tentarlo con los no sentidos del cientificismo, y que sólo cree en lo que ve —ni de Dios, a quien este deseo importuna, y que prefiere a los felices de este mundo: esos a los que colma, esos senderos de alma bien espesa o que, caso imposible, si la tienen perforada, han obturado a tiempo la considerable laguna, cegando los agujeros y las fisuras con masilla, y que van los domingos a misa a recibir su cuota de Dios del mismo modo que, un siglo más tarde, también los domingos, irán a recibir su cuota de nafta. Es a éstos que El se da. El permite que los sacerdotes lo fragmenten para que cada uno tenga su porción de El. El Señor no quiso esta apertura del ser que es lo propio del pequeño maldito: por el contrario, incomodado por esta exigencia sobrehumana, se escabulle para castigar

a esta alma por su grandeza. No: Gustave se abrió solo: se abrió el corazón como uno se abre las venas. No por una acción violenta, sino por su altiva repugnancia por los compromisos se convirtió, en contra de los pequeños Dioses buenos y los Cristos buenos mozos que se venden en los alledaños de las iglesias, en el testimonio del terrible Dios oculto, cuya ausencia le devora las entrañas. Vemos que está al borde de la teología negativa. Pero antes del 44 no la inventará. Lejos de probar a Dios por su ausencia universal y su bondad por nuestro desamparo común, piensa que el Todopoderoso lo abandonó para siempre o que lo castiga en proporción a sus virtudes. El desamparo de Flaubert es el efecto de un decreto particular de la Providencia; nada vendrá a compensarlo ni en este mundo ni en el otro, al cual no accederá por imposibilidad de creer en él. Esta certeza, lo sabe, es en sí misma el pecado de desesperanza —el más grande, el más hermoso de los pecados: la Criatura se levanta contra el silencio del Creador, maldiciéndolo— lo cual implica automáticamente su condenación. Condenado en la tierra, luego carroña, Gustave es el único habitante del Infierno. Debemos darnos cuenta que él lo cree profundamente en esa época. Sin embargo, la inmensa ventaja de esta lamentable situación es que lo honra. Para este pesimista, para quien los buenos son castigados y los malvados recompensados,³⁴ el valor de un alma se mide por los tormentos que se le infligen; de este modo, ya que su infortunio es la frustración de Todo, él es superior a todos. Será castigado inflexiblemente, hasta el fin, pero el sentido mismo de su dolor será revelarle sin cesar su incomparable grandeza. De ésta no tendrá ni la ocasión ni la licencia para gozarla: es el sentido de sus sufrimientos, nada más. Y ello le basta: el Orgullo encuentra aquí lo suyo. El Orgullo que, en la primera Tentación, “alta, pálida, con los ojos enrojecidos, oculta sus úlceras, castañetea los dientes, besa en la boca a una serpiente que le muerde el pecho, vacila sobre sus piernas”. De este Orgullo, que Flaubert ha descubierto en sí, extrae su negatividad radical, puesto que lo hace interrogar de este modo por el Diablo: “Oh, orgullo, no te aniquilarás a ti mismo por la pesadumbre de tu

³⁴ En su edad madura modificará la fórmula: “Los malvados son siempre castigados y los buenos también”.

corazón; porque sufres con un dolor desmesurado, no vayas a creer que eres un Dios". He subrayado la última frase: define exactamente la artimaña esencial y sus límites: el Orgullo es dolor desmesurado, puesto que se define como privación del Infinito; estos son sus límites: la ausencia del Infinito lo arranca, como tal, del común de los mortales, pero le está prohibido considerar a esta ausencia como el signo de su propia infinidad. Por lo tanto, ¿tenía ganas de vivir su dolor como la marca de su divinidad? Sin ninguna duda. Estas líneas se refieren, en todo caso, a los años de su adolescencia y de su primera juventud, antes del 44. Veremos más tarde que en esos tiempos se tomó por el Anticristo, por Satán. No simplemente en el libre juego de su imaginación, sino más concretamente como autor y como "desmoralizador"; veremos que su dueño sádico —colocarse frente al género humano y reírsele a la cara— no puede haber tenido su origen sino en su sentimiento de la privación sagrada. Hace mucho tiempo, además, que la idea de igualarse a su Progenitor con el suicidio lo atormenta: Satán no hace aquí nada más que llevarla al absoluto: la suma algebraica del infinito positivo y del infinito negativo es cero;³⁵ por lo tanto, la privación total es igual a la total plenitud, siempre que se sea consciente de sí. Pero Gustave, en el 49, está del otro lado de su juventud: si el deseo de ser el Dios del dolorismo se apodera de él a veces, lo rechaza como una tentación. ¿No es acaso porque concibe al orgullo como una empresa? Y le asigna límites: sálvame; llega hasta ahí, pero no vayas más lejos. Y no necesitamos más prueba que la respuesta del Orgullo al Demonio cuando Gustave, recordando su propia caída, descubre todo el manejo: "¿Te acuerdas... qué delirio de mi posesión estragaba tu alma cuando caíste de los cielos?... He levantado tu cabeza, oh maldito, y tu aliento se elevó hasta Jehová, que cerró su puerta espantado". Cuando el Orgullo habla, Gustave, que lo escucha y lo aprueba, se ha convertido en Satán: es él, humillado por sus insuficiencias, que se afecta de orgullo, llevándolas hasta la absoluta penuria y reivindicándolas —no por un acto, sino por un sufrimiento sagrado. Aquí está, pues, la escena primitiva, la caída y el orgullo demoníaco, única salvación. Es una enfermera que

³⁵ Es, por lo menos lo que piensa Gustave.

actúa, la muy puta, levanta al pobre diablo; pero esta acción nos es presentada, en relación a Gustave-Satán, como soportada, es decir, como Otra. Sin embargo, nadie salvo él podía desear su salvación. Para Jehová la maldición es definitiva. He aquí, pues, el secreto revelado: el Orgullo, que levanta al miserable, es él mismo en tanto que otro, en tanto que su acción, a la sombra de la pasividad constituida, se hace vivir como la acción de otro, como la empresa amorosa de una madre que él no tuvo. El texto es perfectamente claro: Gustave no ignora que el orgullo es suyo, que es en realidad, su acción —su asumir hiperbólico del Mal infinito, del cual se vuelve, frente a Dios padre espantado, el testigo absoluto; si convierte al Orgullo en la puta del Diablo —ella tiene respuestas prontas pero, en definitiva, obedece— es porque una intención profunda, y conforme a su carácter constituido, lo obliga a sufrir sus acciones en forma de pasiones. No importa: él se comprende. Si se pudiera traducir al discurso lo que le parece indecible y que nos deja oír a través de un diálogo, entre alegrías, habría que decir: ya sé, maldito, había que quemarse de vergüenza o bien interiorizar la maldición, convertirla en el tejido mismo de mi alma, el Mal, que significa la ausencia radical de Dios y la confrontación enconada, despectiva, de toda cosa en nombre de ese Todo cuyo rechazo quise; llevé la locura hasta crearme un contra-Dios, tuve increíbles tentaciones, conocí el orgullo de condenarme por una desesperanza que manipulaba, creyendo al mismo tiempo que la recibiría; hoy conozco mis límites y este conocimiento es una herida del Orgullo que soy: me sostengo en el aire, sin raíces, por encima de los hombres, único condenado porque soy la única criatura que se ha arreglado para que el Infinito sea su necesidad y su imposibilidad; pero no soy un Dios: soy el heraldo del silencio, el enemigo mortal, en todos los sentidos de la palabra, del Todopoderoso, un enemigo que pierde siempre y que está orgulloso de perder, porque sus derrotas le hacen soportar cada vez su omni-impotencia. Si no puedo creer en Ti, Padre Nuestro que estás en los cielos, es porque, por una increíble hipérbole, me hice a mí mismo el ser más caído en desgracia del universo y que, dedicado a Ti, sintiendo en mí el humilde y tenaz instinto de creer, es decir, de integrarme a la Creación, permití a mi Padre infernal que dislocara Tu obra,

para profundizar mi rencor y para definirme contra todos los posibles por mi imposibilidad. De tal modo, aunque "cualquier fe me atrae, y la católica más que ninguna otra",³⁶ no tengo nada que hacer con las Iglesias y los sacerdotes, esos intermediarios que ofrecen un Dios aguado a los que no son capaces de soportar Su vino puro.

Yo. El sabe a qué atenerse: lo dice. En la superficie esto significa: por culpa de mi debilidad demasiado humana. En lo profundo: por culpa de mi resentimiento y de mi loco orgullo. Por esta razón el falso agnosticismo de Gustave oscila entre el amor enloquecido, pero vacío y no sentido, por carencia de parte que corresponda, y la blasfemia; pues es blasfemar el tentar a Dios y pretender que todas las condiciones están reunidas para que El venga a la cita de modo de echar sobre El todas las responsabilidades del conejo que El pone en permanencia y que, mediante un arreglo, lo obligan a poner. La locura de orgullo lleva a Gustave a encontrar la manera de poder decir: "Yo y Dios". No se trata, por otra parte, nada más que de una amplificación de la maldición paterna: la ha proyectado sobre el Cielo, pero es la misma. Lo sabe. Achille-Cléophas lo engendró expresamente para frustrarlo de su amor y del oficio que le correspondía de derecho; Jehová, aún más cruel, lo extrajo expresamente del barro para frustrarlo de El, y le dio esa inextinguible sed de infinito con premeditación, para que la pobre criatura tuviera la horrible apercepción de aquello de que El la priva y, a la vez, se condenara por desesperanza. Achille-Cléophas no había producido nada más que un usurpador: su hijo mayor. En cuanto a Dios, hizo legión de Achilles: son todos los creyentes, vale decir, el innumerable género humano. Cuando Gustave entra furtivamente en una iglesia, ¿es verdad que va a buscar allí humildemente la fe? Muy rara vez: lo comprende muy bien. ¿Por qué, si no, pondría a todo contra él? ¿Por qué, en el instante en que habría que pedir socorro a las mediaciones cristianas, al incienso, a las luces, al canto de los sacerdotes, se le ocurre pensar en sus amigos ateos, en la tentación de risa que se apoderaría de ellos si lo vieran arrodillarse? No: lo que va a buscar al templo durante las ceremonias es la confirma-

³⁶ Estas líneas son de 1856. Podría haberlas escrito ya desde los años 30.

ción —así lo siente— de su destierro, que es la decepción, el odio, la envidia y el amargo redescubrimiento de su vana superioridad sobre estos usurpadores que triunfarán siempre sobre él en las bucólicas del Ser y que él sólo podría vencer en su terreno: la Nada. Y cuando intenta consultar un sacerdote, sabe de antemano que el hombre de Dios tendrá la nariz torcida, la mirada estúpida, y que la tontería de sus opiniones lo desalentará. ¿Por qué tomarse estos trabajos? Porque una desesperación fija termina por parecerse al entorpecimiento: Gustave no vacila en fomentar el suyo, frecuentando de cuando en cuando los lugares santos para suscitar en sí mismo, cuando se apura por ir a los santuarios, vivas esperanzas que se desmoronarán no bien haya franqueado un umbral.

Esto es lo que siente. Y que es culpable a los ojos de todos y, por lo pronto, ante Dios, que es tan bueno. Pero que él tiene razón por estar equivocado y que Dios está equivocado por tener razón. Y ahora planteo la pregunta fundamental: dado que se sorprende con la mano en la bolsa cuando se cierra como una ostra pretendiendo que se abre al Ser, vanamente, ¿puede creer realmente que Dios se niega y que él está sufriendo desmesuradamente? ¿No debe vivir estos grandes movimientos del alma como son, como él los hace ser, es decir, como comedias cuya intención no puede escapársele? Gustave sueña con ser el Maldito; la única prueba de su aristocracia demoníaca es su sufrimiento y éste —que es la privación vivida del infinito— debe ser también infinito. Todo descansa sobre este sofisma: si el infinito positivo se sustrae a mí, yo me convierto en infinito negativo, lo cual se expresa subjetivamente por una insuperable y constante desesperanza. Pero, Gustave, ¿está persuadido de esto? Después de todo, inclusive a esos a quienes Dios colma de menudos favores, inclusive a esos, El se niega a mostrarse en su plenitud: ¿se dirá que una infinita laguna lo devora? ¿Acaso no están, por el contrario, muy densos dentro de sí mismos y bien calentitos? Si parecen infinitamente agriados en comparación con el Todopoderoso, que no les entrega nada más que lo que pueden soportar sin estallar, es a los observadores que los examinan de afuera e informan —como lo hace el mismo Flaubert— sobre su infinita pequeñez y la infinita grandeza del Todopoderoso. Y sin duda hay entre ellos algunos que presienten que lo esen-

cial no les ha sido dado y que, aun en el caso de ser muy devotos, que lo que poseen de Dios es nada si se lo compara con lo que se sigue sustrayendo. Y llamarán a esta frustración con todos los nombres que se les ocurran: esta será su propia debilidad humana, su insuficiencia, un llamado de amor que se pierde en la noche o, por el contrario, los abismos de la duda, la fragilidad de su fe, la parte de no-ser que hay en toda criatura y la vuelve incapaz de recibir en ella a su Creador: no importa, su inquietud, su malestar, sus sufrimientos nunca igualarán en profundidad ni en intensidad al Ser infinito del cual se sienten privados. Por lo pronto, todo ser finito está, en cada una de sus manifestaciones, sea cual fuere, determinado por su finitud: hasta aquí y no más lejos; esto es cierto para las penas de los hombres y también para sus placeres. De modo que la privación del Infinito no puede suscitar, por dolorosos que sean, nada más que sentimientos finitos. ¿Es Gustave de otra naturaleza? Además, este Dios oculto, que se libra recatadamente a los fieles, se esconde tan bien que nadie, ni siquiera en las hipótesis más insanas, puede concebir siquiera lo que El le disimula. La nostalgia atormentadora de una ciudad que se ha amado, de una mujer que acaba de morir, se basa en los recuerdos: pero —salvo para algunos místicos— los atributos del Todopoderoso no son para los cristianos nada más que conceptos abstractos; se puede lamentar el ignorarlos, ¿cómo lamentar lo que se ignora, sobre todo si la estrechez de nuestro espíritu quita hasta el poder de imaginarlo? Por supuesto, está la reminiscencia. Lamartine hizo mucho por la teología cuando describió al hombre como un Dios caído que se acuerda de los cielos. Pero Gustave, a pesar de un cierto platonismo que habremos de estudiar, nunca se preocupó por basar la fe en la reminiscencia. Y esto tanto menos puesto que, si conservara algún recuerdo del cielo, aunque fuera oscuro, le sería menos fácil recriminar contra su abandono: Dios no lo hubiera abandonado sin algunas luces. El único pasaje, en mi conocimiento, en que el joven alude a vanos recuerdos que tendrían que ver con una vida anterior se encuentra —lo hemos citado— en *Rêve d'enfer*: Almaroës recuerda alguna vez que no siempre ha vivido en esta tierra que lo tiene encarcelado: en otra parte conoció beatitudes cuyo sentido y naturaleza ya no encuentra. Pero —el contexto lo prueba— el autómatas mag-

nífico, materia en su totalidad, amasado con el barro de nuestro mundo y privado de alma, no puede haber vivido nada más que en el universo material, y la nostalgia de su joven autor se refiere a su propia infancia, a la edad de oro. Además, Flaubert no es un Dios caído; se expresaría mejor su pensamiento diciendo: por ser un hombre caído, no está lejos de ser un Dios. Por otra parte, el sofisma es el mismo en Lamartine y en Gustave, salvo que es negativo en éste y positivo en aquél: acabamos de ver que la privación del infinito no es infinita privación; igualmente, el hombre que anhela el infinito y que no sabe exactamente lo que quiere, por no poder comprender real y concretamente lo que puede ser la inmortalidad del alma, la eternidad, etc., no es verdad que sea infinito en sus votos. La trans-ascendencia, es verdad, es superación; el creyente admitirá que se supera en dirección al infinito, y no vamos a discutirlo: pero él mismo reconocerá que, sin la gracia de Dios, esta superación es finita.

¿Cómo puede Gustave, sin sofisma, creerse el receptáculo vacío del Infinito? ¿Cómo puede creer, sean cuales fueren sus "agrias pasiones", que su alma es bastante vasta para albergar un sufrimiento sin medida? Y, si sufre de veras, ¿cómo puede sentir realmente este sufrimiento como un horror más grande y más profundo que el universo? A estas preguntas —que él no se plantea nunca, pero que soporta como el matiz interrogativo de lo vivido— Gustave sólo puede dar dos respuestas contradictorias. O bien la desmesura es una determinación real de su interioridad y entonces es menester que tenga la gracia: el infinito no se puede revelar a lo finito, inclusive como su infinita penuria, sin el concurso de Dios; en este caso, todo el sistema se desmorona, la persecución infernal y vana, el llamado no escuchado, el desamparo, la frustración son precisamente la Fe, un don y una prueba del Señor; la blasfemia estaba prevista en el programa, del mismo modo que la condenación-recipiente; Gustave, en su lecho de muerte, habrá de ver todos los diablos, en realidad ángeles que vienen a buscar el alma de aquél que, mucho antes de nacer, era el elegido de Dios. O bien, como se encarniza en repetirlo, el Todopoderoso lo creó para abandonarlo, para que nada en él testimoniara Su Existencia: entonces Dios se ocupó de que este corazón maldito permaneciera seco y frío, que no pudiera contener la

laguna infinita: en este caso, la verdadera maldición de Flaubert consiste en que no puede ni siquiera sentir la extensión de su desdicha: humano, demasiado humano, está obligado a representar el fervor siempre defraudado y la desesperanza. El no puede aceptar ninguna de las dos respuestas: para la primera —que volverá, enriquecida, después del 44— no está maduro; no ha encontrado aún los repliegues de su alma y los cajones de doble fondo que le permitirán conservar, en secreto, toda la desesperanza y una esperanza no formulable; está todavía demasiado cerca del odio y del resentimiento para poder perdonar, es decir aceptar la única oportunidad de ser menos desdichado; desea seguir castigando a sus verdugos en sí mismo, sin piedad. El otro término de la alternativa no lo quiere por nada en el mundo; por lo menos no bajo esta forma. ¿Cómo aceptaría la mediocridad su orgullo en carne viva? ¿Cómo reconocer sin vergüenza que el “Maldito” no es sino un papel de repertorio y que Gustave mismo es sólo un desesperado representando?

Sin embargo, eligirá esta respuesta, modificándola en algunos aspectos. Digamos que la adopta entre el fin de su adolescencia y la “clausura” de su juventud y que se aferrará a ella —por lo menos en este plano— aún después del 44, pese a que entonces ya haya optado por la primera respuesta en el nivel de lo fundamental.

Pues uno de los temas principales de su obra, que corre desde sus primeros relatos hasta *Madame Bovary* inclusive donde se agota, para reaparecer esporádicamente en las novelas ulteriores, podría enunciarse así: “Soy demasiado chico para mí”. Volveremos largamente, a propósito de *Novembre*, sobre este punto, y veremos que no sólo se trata de un motivo literario, sino de un tema permanente de angustia, avivado por el asco de sí: este mal amado se ama mal y nunca corre el riesgo de tenerse confianza; se enfurece a cada instante con el contraste entre sus inmensas ambiciones y su cómica mediocridad. El origen de esta avidez, que será uno de los principales factores de su neurosis, lo conocemos: una mirada quirúrgica bajó sobre el niño, una voz magistral dijo:

“No está dotado”. Es así, por lo menos, como Gustave imagina que ocurrieron las cosas. Huyendo de esta condena, abordando otros terrenos, la Religión, el Arte, va hacia ellos con este esquema prefabricado: el Orgullo y la Ambición Flaubert se

encarnan en este modo finito de la sustancia augusta: el idiota de la familia. Más profundamente, le parece que ~~sus~~ proyectos magníficos son la verdad familiar de su ser, su determinación fundamental y, en última instancia, colectiva; desde este punto de vista su verdad inmediata, lo vivido en su fluir pasivo, en su impotencia y banalidad cotidiana, se le aparece como una claudicación natal: existir es un pecado, ya que él no hace más que acuñar en sentimientos vagos, nunca sentidos plenamente, en actitudes poco significativas, en obritas confusas y fracasadas este Ser trascendental y oculto, el patrimonio Flaubert, zarza ardiente de exigencias imperativas, fáusticas, que constituye su Honor, su Ego inteligible. Sí, la expresión de carácter ~~inteligible~~ convenía bastante a este Deber Ser que se especifica en un Yo oculto a condición de añadir que el carácter empírico de Gustave no es la pura transcripción de la lección inteligible en una experiencia humana y menos aún esa elección misma dejándose descifrar a través de las formas espacio-temporales y las estructuras unitarias de esta experiencia: el carácter empírico es una desviación, un debilitamiento, una des-sustanciación, en una palabra, una traición de este Ego soberbio y exigente que ha heredado de los Flaubert: el Yo empírico es demasiado pequeño y demasiado inconsistente para el Yo que representa, que Gustave tiene por suyo y que, nunca tocado, nunca vivido, sólo se manifiesta por la amplitud de los proyectos que impone y que nunca son emprendidos. Es así como Flaubert, en Novembre, explicará esta inestabilidad, de la cual es muy consciente —puesto que la atribuía, desde los quince años, a Djalioh; la idea de una obra que hay que emprender nace en el entusiasmo: el Ego oculto ve grande; pero el Ego empírico conoce sus medios: comienza el trabajo sin esperanzas y lo abandona en seguida. La teoría de los dos Egos nunca fue articulada, pero ¿cómo no creería en ella Gustave, que se presenta a Louise ya como el Maldito (Ego trascendental), ya como una sustancia amorfa y blanda (más tarde dirá un molusco) incapaz de conocerse y de juzgarse por la triple razón de que tiene la nariz sobre sí misma y se ve demasiado cerca, que sus facultades están limitadas y su vista enturbiada, y que no hay nada en ella de característico ni de tajante? ¿Númida de corazón endurecido, espléndidamente estoico, u hongo hinchado de aburrimiento? ¿Aventurero del espíritu, conquistador del arte o

burgués que vive en el campo y se ocupa de literatura? Las dos cosas: lo que quiero señalar aquí es que —a diferencia de la mayoría— sus ambiciones no le parecen, cuando se desespera, propósitos subjetivos y sin otra consistencia que la que él les da de acuerdo con su humor, pero que, especificación del arrivismo Flaubert en el niño que esta familia de inteligentes tiró al canasto, se plantan ante sus ojos como su realidad objetiva —es decir que, incluso interiorizadas, conservan la objetividad que les viene de definir la dirección ascendente de la pequeña empresa— y que se le aparecen a la vez como lo que él debería ser —órdenes de hierro dadas, rígidas, a una ameba que suelta en vano, no se sabe dónde, sus indecisos protoplasmas — y como lo que él es eminentemente, dado que lo vivido cotidiano no es más que un espejismo confuso, si no es, maldición suprema, el encarcelamiento de un poder soberbio en el cuerpo sin pelos ni caparazón de un animal blando. Lo que se dice de sus vastas empresas, siempre presentes como remordimientos, nunca proseguidas, vale también para su afectividad. Gustave es el Maldito; es Satán o, por lo menos, ese soberbio Caín que liquidó a su hermano bajo la mirada del Padre eterno; él siente el abominable abandono en que Dios lo deja; en él la nostalgia del infinito es la infinita nostalgia y su Orgullo, que devuelve golpe por golpe al Creador, eligió el Infierno por desesperanza. Esto es lo que él es, pero que sólo se le aparece en forma de deber ser: en alguna parte, en el abismo del Infinito, el Condenado magnífico se retuerce de dolor y su aliento “espanta a Jehová”. La noticia se la comunica a Gustave el cotidiano, ese muchacho alto, de hermoso rostro enfurruñado, que ríe mirándose en los espejos, en forma de imperativos perfectamente regulares pero basados en esta diabólica inversión del principio kantiano: “debes y, por lo tanto, no puedes”. Volveremos a encontrar muchas veces esta ética del Diablo; veremos inclusive a Gustave volverla contra sus lectores. Por el momento, esto quiere decir a la vez: para ser lo que eres deberías rechinar los dientes, maldecir, desesperar, sobre todo sufrir, sufrir como un condenado; pero una maldición especial que vino a añadirse a la primera te puso en la imposibilidad de realizar tu ser: eres incapaz de maldecir y sólo puedes atribuirte sufrimientos moderados y, a la vez, sigue en pie que este llamado te es dirigido directamente por ti mismo, por el inhallable Maldito, y que debes

esforzarte en contestar sabiendo que no lo lograrás. Esta segunda interpretación de los imperativos diabólicos permite a Gustave representar la comedia del condenado y comprenderla y justificarse: él hace lo que puede, el pobre, se echa de rodillas para creer, no lo consigue, por haber negado de antemano a Aquél que lo rechaza; levanta el puño contra el Cielo, blasfema coherentemente, se echa sobre la cama, busca el miedo y el sufrimiento, gruñe, gime. Es culpa de Dios Padre y de Achille-Cléophas si cada una de estas acciones, en el instante en que él la emprende, se transforma en gesto, es decir, en **representación de una acción** — y si, pese a ser debidamente solicitados por sus actitudes, los sentimientos requeridos, al negarse a ser experimentados, lo fuerzan a representarlos. El es de buena fe, de buena voluntad, pero ¿qué le vamos a hacer? Esta trasmutación es clásica, el oro puro se transforma en plomo vil porque la naturaleza empírica con que se dotó a Gustave es a su Ego profundo lo que el plomo es al oro. Por supuesto que no siente nada o casi nada en consideración de sus exigencias absolutas —rabia, una tristeza amarga y tierna, melancolía— y que el Infinito se sustrae doblemente: al principio como plenitud, después como privación: no importa, dado lo que son las cosas, todo es mejor antes que dejarse caer de nuevo en la apatía natal: hay que representar lo que uno es, puesto que no se puede serlo; tan sólo por esto el joven aparecerá, en la contingencia de lo vivido, como solidario de su ser inteligible; estas blasfemias de fachada mostrarán que acepta a plena conciencia ser el blasfemador que debe ser, en alguna parte, de veras. O tal vez esta comedia de condenación lo haga existir, por otra parte, como infinito y condenado: después de todo, si representa la desesperanza, pecado sublime e inexpriable, es por una orden y bajo la invisible mirada de un Absoluto que se sustrae: ¿no basta esto para transformar lo relativo en absoluto? Gime, grita, se tira de los pelos, dice: “Me desespero”, y la animula vagula no tiene la fuerza de desesperar ni, por otra parte, de esperar, pero la intención allí estaba y Dios no puede dejar de haber tomado nota: des- empeñar el papel de Satán a conciencia debería ser suficiente para que a uno lo condenaran. Además, si se exige más, está la cosa escrita: *scripta manent*. Es perfectamente posible escribir el Discurso de la Desesperanza: entre los quince y veinte años él lo reiniciará sin cesar; es mejor que des-

empeñar un papel: este Ego fuera de alcance, que debe ser su realidad, lo inspira, se describe, le sopla las palabras irreparables. Autor de *Agonies* o de *La danse des morts*, Gustave está más cerca del Maldito que cuando se hace comediante de sí mismo: entre el Infinito terrible y este mundito ajado, se vuelve el intermediario; no es enteramente el infinito sufrimiento, pero lo revela y lo sirve, lo introduce en nuestra Naturaleza, a la que hará crepitar: estemos seguros. Veremos, en efecto, que él considera que el escritor debe ser desmoralizador.

Por otra parte, sufre y se encarniza en sufrir: una de las funciones, lo hemos visto, de este mito polivalente, la vejez, es la de justificarlo a sus ojos cuando está sufriendo menos de lo que él exige. Hay por lo tanto un elemento de "respuesta" en esta alma trucada. Y el truco no comienza con la hipérbole cuando Gustave, frente a un Absoluto de plenitud —que por otra parte no concibe, puesto que es inconcebible— quiere ser un Absoluto de vacío. De modo que, después de este largo viaje, hemos vuelto simplemente a nuestro punto de partida; la culpa es mía, y esto significaba, por lo pronto: Godot no vendrá porque yo no valgo la pena de que venga, yo no tengo bastante fuerza ni fervor para atraerlo a mí; mi alma tibia sólo puede esperar: ignifugado, no conoceré las delicias de incendiarme. Además, por debajo de esas blanduras protoplasmáticas, hemos encontrado una fábula orgullosa: Dios me maldijo muy especialmente; sin sus Socorros agonizo y mi orgullo me lleva a terminar la obra: vacío infinito, soy un hiato, inferior a todos, inferior al género humano; contra-Dios, me iguale al Todopoderoso al haber elegido desesperar de El. Pero, si se mira mejor, esta loca opción nos pareció irrealizable: Gustave sólo puede creer en ella irrealizándose —muy pronto veremos mediante qué técnicas se convierte en un hombre imaginario. De todos modos, esta extraña comedia le es impuesta por la sustancia Flaubert, dicho de otro modo, por el Honor: es para combatir su naturaleza demasiado humana que se impone presentar al Cielo vacío esta comedia. Se ve: la animula vagula, que encontramos en el punto de partida, la volvemos a encontrar a la vuelta. Nunca la habíamos abandonado, salvo para estudiar la representación que Flaubert se da en la superficie de sí mismo y en profundidad para intentar a la vez mostrar detrás de su naturaleza demasiado débil su emi-

nente valor (por inversión sistemática de la tabla comúnmente admitida) y de interpretar en superficie la vacuidad de su alma religiosa por la acción subversiva de las verdades malditas infligidas por su padre. En cierto modo, explota la situación (tengo necesidad de la fe, no puedo creer) y por otra parte se defiende. De tal modo que encontramos en él dos Diablos, de los cuales uno es Achille-Cléophas y, por encima de éste, el Padre eterno, cómplice por su silencio; estos dos no son más que uno, como el Padre y el Hijo de la fe católica; el otro es el Maldito mismo, que se convierte en el Mal por interiorización de su maldición en desesperanza intencional, el menor Flaubert en persona, pero fuera de alcance. Apertura al Ser y cerrazón se corresponden: la primera, que él llama instinto religioso, sigue siendo constitutiva y fundamental: es menester que el vivir tenga un sentido absoluto, que este pequeño supernumerario sepa lo que hace sobre la tierra. Pero la diada Padre diabólico-Creador se lo prohíbe; ante esta privación reservada a él sólo, el pequeño en profundidad se cierra a Dios: quedará siempre esta privación de infinito que le permite abrazar el universo con sus millares de estrellas, pero, sabiendo que Dios existe y se niega, por su parte él también se cierra y elige totalizar el universo mecanicista: es la Nada absoluta, esto es lo que él llama su pecado de desesperanza o decisión de no creer en Nada en presencia del Creador oculto y contra él.

Imposible representar sin tener conciencia de que se representa. Incluso en el psicodrama —en el cual se suele representar lo que uno es— una oscura conciencia lúdica es indispensable para liberar las violencias secretas. Gustave sabe que representa. En el momento en que se justifica por un drama prometeico que opone la tierra y el cielo y, según él pretende, se desenvuelve en la eternidad, y que sólo puede evocar por una representación —del mismo modo, después de todo, puesto que le niegan las luces de la fe, que la ceremonia de la misa no es más que una mala representación de un acontecimiento arquetípico que se debe situar, si se cree en él, en un pasado milenario y en la eternidad viviente— tiene conciencia de hacer la comedia para abrasar con un fuego sagrado un alma fundamentalmente mediocre, una mecha mojada que nunca se encenderá. En este instante la realidad absoluta es lo vivido, ese vómito de hastío, esa miseria. De nuevo, tenemos aquí a Gustave en cuestión, de nuevo

se repite, por debajo del drama byroniano que interpreta: "No soy bastante para tener". Para Dios también, es el idiota de la familia. Y para decirlo todo, a veces deja de interpretar a los Caínes, pero no cesa jamás de tener conciencia de su pobreza esencial, dado que la Comedia, incluso justificada por el Hombre Flaubert, no puede darse sin denunciar su carácter lúdico. La insuficiencia está ahí, la vieja insuficiencia, sufrida los primeros tiempos delante del alfabeto y, más tarde, hasta el fin de su vida, delante de la página blanca que debe llenar. Por momentos es vivida ella misma como testigo de cargo: Dios mío, Padre mío, ¿por qué me hiciste tan mediocre? Y, en otros, en el Santo Sepulcro por ejemplo, se plantea para él, humildemente, sin ninguna relación con sus Creadores. En este instante no queda nada más que una pobre existencia contingente, atravesada por una necesidad de creer, es decir, de sentirse necesario al mundo —que no tiene los medios de satisfacerse por las mismas razones que se lo han hecho producir, es decir, por esta contingencia que se vive en el escándalo pero no puede superarse hacia la necesidad. Es en estos instantes de asco de sí mismo, de amarga tristeza, que implora al Dios de misericordia que le conceda Su gracia, es decir, el medio de amarlo y de amarse en él. Dios mío, sé el padre que yo hubiera querido, el que no tuve; mi debilidad no puede repugnarte, puesto que tú conoces la sinceridad de mi espera, y puesto que los Otros, los ungidos del Señor, no valen, bien mirado, más de lo que yo valgo. Nada. El silencio. Y la rueda sigue girando. El resentimiento y el orgullo negativo que han dormitado algunos minutos, despertados con un sobresalto, lo arrojan a la comedia: ¿Y por qué me has hecho de tal modo que no merezco tu visitación? La calesita no tendrá fin hasta que, una noche particularmente negra, el hermano menor, aflojando las riendas del cabriolé, se aplaste a los pies del hermano mayor, el usurpador. Y he aquí, justamente, que después de haberse acusado, una tristeza amarga ante esa rosa dada y perdida le arranca el nombre del principal culpable. Ellos. Yo... Vos, sobre todo... Volvemos al circo, por lo menos en apariencia: Vos, que me apartáis de la fe en Vos, haciéndonos representar por ellos. Pero en vez de recomenzar la calesita, observemos la nueva dulzura, el nuevo respeto de esta invocación. El Tú, tantas veces utilizado en los años de juventud, y cuya brutalidad marcaba la orgullosa independencia

del vasallo maldito frente a su Señor, constatamos que ha sido reemplazado por un Vos que comienza, como corresponde, con una mayúscula. Gustave, aunque la gracia no lo haya tocado utiliza aquí el discurso de la Fe; habla a Dios como uno de sus fieles. Y habrá que decir que esta ternura amarga que marca sus relaciones con el Dios oculto le pertenece propiamente. Mantiene, en buena y debida forma, el discurso de la Fe para declarar justamente que no goza de él. En esta época sufre, desde hace cinco años, de una enfermedad nerviosa, y veremos que la ruta de Deauville a Ruán ha sido, en cierto modo, su camino de Damasco: piensa que ha sido elegido para perder a Dios sin recurso y, en el fondo de sí mismo, que esta pérdida suprema, siempre que se desespere por ella, puede ser un modo de ganar. Esta metamorfosis no habrá de retenernos ahora: Gustave no la confesará nunca y, para esclarecerla, nos veremos obligados a realizar un largo trabajo. Lo que importa ahora es que, por el sólo hecho de haber abandonado el tono de Ohlmin y dirigirse al Todopoderoso como un fiel (guardando la convicción de que no es tal) la pregunta de Rage et impuissance: "¿Por qué no quieres que yo crea?" adquiere una amplitud e incluso una universalidad que no podía tener cuando el adolescente se consideraba el único detrictus de la Creación. Ahora habla por sí mismo, sin duda, pero en nombre de muchos otros que nunca conoció. Ya no pregunta más: "¿Por qué me hiciste esta jugada?", sino, de un modo general: "¿Por qué elegisteis el elegirnos, a nosotros, los mejores, privándonos de Vos? ¿Por qué, cuando era tan fácil, oh Todopoderoso, deslumbrarnos con Vuestra adorable e insoportable Presencia o con la Majestad y la Santidad de Vuestros representantes, habéis elegido Vuestros ministros en la turba venal de esos mugrientos y esos ignorantes? Me doy cuenta de que los sacerdotes son hombres y deben, como tales, seguir siendo pecaminosos, y también me doy cuenta de que Vos no habéis elegido para el sacerdocio a los mejores de nosotros exclusivamente. Pero, ¿realmente hacía falta elegir únicamente a los peores? ¿Son realmente los más tontos los más calificados para enseñar Vuestra Doctrina? ¿Son los libidinosos los más indicados para librarnos de nuestras lacras? ¿Debemos seguir el ejemplo de ellos para acceder con más seguridad a la castidad? Estas grandes bolsas de materia dormilona y ahíta, ¿serán más hábiles que nosotros para per-

suadimos de nuestra existencia espiritual y nuestra inmortalidad?" Y a esto se responderá demasiado fácilmente, lo sabemos, que los sacerdotes no son ni los primeros ni los últimos de los hombres: lo que cuenta es que Gustave los considera abominables; y, de hecho, lo fueron —entre 1815 y 1830; no se crece impunemente en un Estado autoritario y policial, bajo la doble vigilancia de los policías de sotana y los espías laicos de la Congregación. Todo ocurre, pues, para él, como si lo Sagrado hubiera elegido misteriosamente presentarse en harapos, lanzar destellos desde la mugre, ser el sentido inaprehensible de payasadas intolerables. En este asombro ante la bajeza de los que están, no obstante, encargados de una misión esencial, pero que parecen elegidos precisamente porque no tienen calidad para desempeñarla, encuentro algo en común con la incertidumbre de K., el agrimensor, en sus relaciones con los mensajeros enviados, o que pretenden haber sido enviados, por el Castillo. Estas son personas de menor cuantía, a menudo ridículas, a veces viciosas, siempre incongruentes, que viven en el último peldaño de una burocracia invisible y papelera y sólo se comunican difícilmente con sus superiores a través de teléfonos deteriorados, etc., transmitiendo a los aldeanos —cuando hay algo que transmitir— informaciones oscuras que éstos no comprenden sin ayuda. El fin de todos estos manejos, en lo que se refiere al agrimensor, por lo menos, parece tener una importancia secundaria; en todo caso, secular: ¿tendrá o no la autorización para quedarse en la aldea? Sin embargo, los insignificantes manejos, no a pesar de esta insignificancia, sino por ella, adquieren poco a poco, ante nuestros ojos, una importancia capital: lo Sagrado, ausente, ininteligible, refractado a través del absurdo de los burócratas, desviado y, si me atrevo a decirlo, laicizado, aparece como el único sentido accesible de esta bufonada. El drama sagrado, para Kafka, sólo puede ser representado a los hombres en forma de farsa: sin ninguna duda a causa de la miseria humana, pero incontestablemente también a causa de la esencia privativa de lo Sagrado y de las dificultades tal vez insuperables que impiden a un mensaje religioso alcanzar a sus destinatarios humanos y seguir siendo religioso; en consecuencia, K. se ve rodeado de signos que —por no ser ni del todo naturaleza ni del todo sobrenaturaleza— parecen grotescos y a menudo escandalosos y, en cierto modo, no significan nada en el

nivel de la connotación: sólo el contraste entre estos indicadores testarudos y la ausencia cómica y siniestra de ~~todo~~ objeto indicado deja entender que una denotación, tal vez inaprehensible o imposible, sería la única explicación válida de estos absurdos mojonos que jalonan el desierto ⁸⁷.

En este terreno, Gustave no tiene el rigor de Kafka: no persigue con esta tenaz, inflexible humildad la confrontación de lo Sagrado —no en sí, sino en sus poderes de comunicación. Sin embargo, planteó el problema radicalmente al exagerar apasionadamente la debilidad humana de los sacerdotes. sencillamente, en el momento en que Kafka deduce una cierta impotencia de lo Sagrado y, de paso, siente místicamente su propio desamparo como su culpabilidad fundamental y como la desolación de Dios en su incapacidad de alcanzar a los hombres, Gustave hace un viraje y, en último análisis, nos convierte en los únicos culpables inmediatos: la única falta de Dios es habernos creado tales como somos o, simplemente, habernos creado. Cuando salimos de Sus manos, terminados y contingentes, no podemos vivir este estatuto si no tratamos de superarlo: la contingencia, que toma conciencia de sí misma como puro no-sentido original, exige ser nada más que una apariencia y que, por no poder fundamentar nosotros mismos nuestra existencia, descubramos que un Gran Relojero nos puso en el mundo porque éramos necesarios para el buen funcionamiento de su reloj; nuestra finitud, captándose como determinación limitativa, es decir, como afectada en su ser por un no-ser profundo, no puede arrancarse al horror de esta nada íntima si no es dedicándose vasallescamente, fanáticamente, al Ser infinito; en otros términos, no escaparemos a la Nada en esta vida si no nos convertimos en los medios de Dios. Esta superación de sí mismo hacia el Ser infinito y necesario es vista por Flaubert como el sentido mismo de nuestra naturaleza: no hay diferencia entre la aprehensión horrorizada de nuestra inconsistencia, de nuestra gratuidad, y esta trans-ascendencia que es un esfuerzo para escaparnos, para cambiar retrospectivamente el significado de nuestro nacimiento. Este es el instinto religioso: vemos que el hijo del cirujano racionalista no puede impedir el ra-

⁸⁷ En el caso de Kafka se podría decir que lo Sagrado, por ser cruelmente incommunicable, se afirma como tal a través del descabro de todo un sistema de comunicaciones.

cionalizar su problema: la fe no es otra cosa que la necesidad fundamental de toda criatura que vive su condición de animal; así, la relación consigo mismo, según Gustave, al no poderse soportar sin asco, comporta al mismo tiempo el desenmascaramiento insípido de la facticidad y su rechazo en nombre de su contrario. Pero, si todo parece simple en el nivel de la carencia, todo se complica en cuanto se quiere conocer al Señor supremo que justifica nuestra existencia. Lo finito puede aprehender negativamente lo infinito, pero tan sólo como una cierta iluminación de su finitud: ¿cómo sería posible, en efecto, que uno cupiera en el otro, aun cuando fuera como lo representa Gustave al interpretar sus autosacramentales, como privación infinita? Y el triste producto de una cópula fortuita, ¿de dónde extraería su conocimiento de la necesidad absoluta? Esta sólo puede ser sentida a través del asco que se tiene de sí desde el nacimiento. Ya se habrá comprendido que este asco, que es el instinto religioso mismo, según Flaubert, es una relación íntima directamente ligada a la anomalía del hijo menor mal amado, del que fue un lactante sobreprotegido y privado de sonrisas; del mismo modo, la ignorancia proclamada de la Necesidad absoluta se basa en la idiosincrasia de este agente pasivo que es, por pasividad, refractario a los encadenamientos lógicos. No es que baste ser matemático para tener conocimiento de la Necesidad tal como aparecería en el entendimiento divino: por lo menos, sería necesario tener el sentido de lo que Milhaud llama la certeza lógica para plantear correctamente el problema y mostrar al comienzo la dialéctica interior, en los agentes prácticos, de la contingencia que es irreductible, y de la necesidad que forjan sin cesar como un indispensable útil para producir conocimientos y organizarlos en sistemas. En Gustave no se trata de eso y la Necesidad sólo puede ser la vana y patética insurrección de la contingencia contra ella misma.

El instinto religioso, según Flaubert, al excluir por principio la posibilidad de conocer, se da a sí mismo como una necesidad de creer, pero no puede definir los objetos de su fe. La consecuencia será que, al no poder determinarlos por medio de conceptos, se permanecerá en la inquietud y el malestar, sin que esta necesidad frustrada sea siquiera una prueba de que algo exista en alguna parte que pueda colmarlo, o bien se inventará el objeto divino. Las religiones

no son nada más que imaginarios sociales. Pero —encontramos aquí la generalización de la fórmula “soy demasiado chico para mí”— la imaginación de lo infinito por lo finito no puede dar más que fábulas infantiles y groseras. En este nivel superestructural la maldición de Adán proviene de que su poder de formar imágenes carece de común medida con la necesidad que lo solicita. El hombre no puede intentar apaciguar su sed creando un fantasma que pueda aplacarla, por lo menos simbólicamente, sin caer infaliblemente en la tontería. Esto significa que Adán, si cede a la tentación de creer a cualquier precio (como los que dicen: ¡En algo hay que creer!) sólo lo logrará estupidizándose. La desgracia consiste en que la necesidad religiosa nos arranca de esta tierra mezquina y marchita y que los mitos que engendra nos encierran un poco más en el calabozo del que querríamos evadirnos: es que la imaginación —a menos que funcione por sí sola y sin otro fin que ella misma— sólo puede darnos imágenes singulares, humanas y terrestres: al intentar, guiada por el instinto, representarnos la Sobrenaturaleza como un objeto de fe, mezcla la naturaleza y lo sobrenatural en mitos antropomórficos; lo infinito es tragado y se pierde dentro de una piedra negra o de un anciano de barba blanca. Entre uno y otro símbolo no hay diferencia sensible. No más que la que hay entre los ritos fetichistas y las ceremonias católicas. Dios creó al hombre de tal modo que éste no puede vivir sin El, pero sólo cree en los ídolos y muere privado de Su luz.

Sin embargo, estas fábulas grotescas y efímeras —en las tres versiones de San Antonio, el Diablo tienta al ermitaño con la historia de las religiones: todas son mortales; el instinto religioso se fija sobre un objeto bárbaro, se cree en él durante algunos siglos y después el Dios de madera o de oro se derrumba y se fabrica otro— tienen un aspecto positivo: la materialización del Todopoderoso, en la medida misma en que es mentirosa y pueril, permite transformarse al instinto: era malestar, laguna soportada, asco de la finitud, y llega a ser fe. Flaubert se expresó con extremada claridad sobre este tema. Y frecuentemente. Nunca más nítidamente, creo, que en su primera carta a la señorita Lerover de Chantepie: “La hipótesis de la nada absoluta no tiene nada que pueda aterrorizarme. Estoy dispuesto a arrojarne en el gran agujero negro con tranquilidad. Y, sin embargo, lo que me atrae por en-

címa de todo es la religión. Quiero decir, todas las religiones, no una más que otra.³⁸ Cada dogma en particular me resulta repulsivo, pero considero que el sentimiento que los inventó es el más natural y el más poético de la humanidad... Descubro aquí necesidad... e instinto; también respeto al negro que besa su fetiche, tanto como al católico que se echa a los pies del Sagrado Corazón".³⁹ En otra carta, reprueba a los filósofos que condenaron el fanatismo religioso, declarando que para él, por el contrario, la tibieza o la tolerancia no tienen sentido en religión, y que un creyente verdadero tiene que ser fanático. Producirá sorpresa este elogio del fanatismo en la pluma de un hombre socavado por la "creencia en Nada". Pero Gustave es perfectamente lógico consigo mismo: lo que le gustaba en el Primer Imperio era la devoción fanática de los veteranos por Napoleón, ese "homenaje" riguroso, ese compromiso sin reserva a tomar la vida ajena y ofrecer la propia en cuanto el Emperador lo ordenaba; la personalidad del jefe no estaba en cuestión: lo que contaba era la inferioridad reconquistada, el inferior justificado por la alienación total al superior, fuera quien fuere.

En la religión constituida es también lo que admira: hay devoción, alienación perfecta, olvido de toda determinación negativa: que sea amuleto o que sea la figura del Cristo en la cruz, el ídolo concentra sobre su grosera efigie todo el amor del cual es capaz el fiel. El alma inmensa de Djalioh se concentra entera en su amor sin límites por la tontuela bonita que se va a casar con Ernest. Afecto profano, sin duda, pero lo que quiere mostrar él, desde los quince años, es que el valor del polo elegido no afecta la cosa: del mismo modo, en el amor sagrado es muy cierto que la cosa adorada no es en realidad nada más que un pedazo de

³⁸ No es enteramente sincero: en otra ocasión le escribirá que tiene sus preferencias: por lo pronto, "por la fe católica". A causa del mito de Cristo, por supuesto: este Dios que se hace hombre para sufrir tiene que gustarle a este hombre que sufre por no ser Dios. Y además, es necesario que lo confiese, el fetichismo pone al hombre en contacto con lo sagrado, pero falta la dimensión de Infinito. Por lo tanto es posible, poniéndose en su punto de vista, considerar a la religión cristiana un progreso de la imaginación religiosa. A decir verdda, él piensa a veces que las religiones son todas iguales y a veces que el cristianismo, sin escapar a la imprescriptible ley de finitud, está más cerca del "alma moderna".

³⁹ 30 de marzo 57, t. IV, p. 170.

madera o una piedra tallada, pero ¿qué importa si las circunstancias hacen que tal objeto atraiga sobre él, como un rayo, todos los violentos deseos del creyente y los concentre en un haz? Se observará la prudencia de Gustave: muchos son los cristianos que piensan hoy que el amor devoto, a través de lo finito, sea cual fuere, apunta y alcanza, a veces sin saberlo, el Infinito; se ha llegado hasta la conclusión, o a dejar entender, como Mauriac en *Le fleuve de feu*, que el amor carnal, a través del cuerpo del otro, se dirige ciegamente a Dios como lo atestigua, al parecer, su perpetua insatisfacción y ese deseo, en el corazón del deseo, de un más allá de la posesión. Gustave, por su parte, se muestra muy mesurado: la cosa sagrada moviliza todas las fuerzas del alma y éstas, reunidas, se precipitan sobre él para apoderarse del Infinito; pero si es verdad que el fanatismo apunta al Infinito a través del ídolo, también es verdad que no lo alcanza, por el contrario. El objeto del culto crea la pasión más loca porque concentra sobre él lo disperso, pero precisamente por eso disminuye su amplitud reduciendo su campo de aplicación. Lo infinito, para Gustave, se deja entrever más fácilmente en esos vagos éxtasis cósmicos en que el alma se dilata al extremo hasta naufragar en la inconciencia, o en "melancólicos letargos". La prueba es que Djaliouh "ama en un principio a Adèle como a la naturaleza entera, con una simpatía suave y universal" y que "este amor aumenta a medida que su ternura por los otros seres disminuye". En suma, la pasión del Infinito debería ser infinita; al atraerla entera sobre él, el objeto sagrado la afecta de finitud. El fanatismo del musulmán no proviene solamente de su amor por Alá, sino de la violencia empecinada que le hace amar Su Dios en su determinación negativa, es decir, en la miserable diferencia que lo separa del Dios de los judíos o del de los cristianos. La movilización de todos sus poderes, incluso la ferocidad que matará a esos perros infieles y el valor que le permitirá soportar los suplicios y la muerte antes de abjurar no puede efectuarse sino a través del no-ser del pseudo-infinito, es decir, por esa diferencial que, en el sistema de los dioses y de sus oposiciones, convierte a un cierto infinito entre otros en un Infinito finito. Como la violencia de la Fe es inversamente proporcional a la amplitud de la aperccepción religiosa, el resultado, según Flaubert, es que el fanatismo, nacido de la necesidad de infinito, es una pa-

sión finita y exclusiva por la finitud de un objeto que seres finitos le presentan como lo Infinito que se digna aparecer en el corazón de lo finito. El fanático es en realidad el que ama por encima de todo un Infinito para su finitud. Desde este punto de vista el mundo está hecho de tal modo —por culpa de Dios— que toda creencia es una desviación del instinto religioso. Gustave sabe que la fe mueve montañas, admira en ella esa fuerza increíble que, unida al olvido de sí, constituye en conjunto la realización plena y la destrucción total de la naturaleza humana, no admira nada tanto como el hombre religioso, a condición de que este se llame San Policarpo o Torquemada en vez de César Birotteau. Pero, al mismo tiempo, desenmascara el ardid diabólico: nacidas de la necesidad del Infinito, las religiones son particularidades; la fe no puede nacer de ellas, pues es menester que se aferre a dogmas precisos, pero, a la vez, para el instinto, son ciénagas en las cuales se empantana y se pierde. La Religión mata el instinto religioso.

De esta astucia demoníaca no es responsable el Demonio: es Dios, que nos creó finitos. Los que han adquirido conciencia de la trampa ya no caerán más en ella y no dejarán que se particularice más su necesidad, aunque fuera mediante un largo teísmo, como el del vicario savoyano que, apenas profesado, se singulariza en el interior del sistema como una variante del Dogma que niega los dogmas y, a fin de hacer su especialidad de lo universal, disuelve en él el oscuro poder de ritos misteriosos y perfectamente irracionales que son tal vez, sin darnos cuenta, nuestra comunicación verdadera con lo Sagrado. En resumen, ya que la fe desvía al instinto, para conservar el llamado en su pureza se negarán a creer, sin ignorar que al proceder así se privan de toda realización. Es lo que Gustave, en la misma carta, explica a su corresponsal; la señorita de Chantepie padecía entonces de una extraña neurósis: católica, consideraba que la confesión era obligatoria —con razón— pero no bien se confesaba, se consideraba cargada de todos los pecados de la humanidad. En el confesionario le pasaban por la mente “los pecados más impensables, más extraños, más ridículos”. Al principio no creía, pero terminaba por creerse culpable. Y añadía: “Al no poder cumplir un deber que se me vuelve imposible, soy un ser perdido, sin Dios, sin esperanzas...” Flaubert le contesta: “Aquí tiene usted lo que he pensado: hay que tratar

de ser más católico o más filósofo. Usted tiene demasiadas lecturas para creer sinceramente. ¡No se queje, entonces! Usted querría creer: eso es todo. La magra pitanza que se sirve a los otros no puede satisfacerla: usted ha bebido en vasos demasiado amplios y sabrosos. Los sacerdotes no le contestaron y no me cuesta creerlo. La vida moderna los desborda. Nuestra alma es para ellos un libro cerrado. Haga usted un esfuerzo supremo, un esfuerzo que la salvará. Es una cosa u otra lo que hay que tomar. En nombre de Cristo, ¡no se quede usted en el sacrilegio por miedo a la irreligión! En nombre de la filosofía, no se degrade en aras de esa cobardía que llaman la costumbre. Tire usted todo al mar, puesto que la nave naufraga". Se diría que la respuesta de Gustave no es muy adecuada para el caso que se le presenta. Sería un error. En realidad, reconocía en su amiga una naturaleza pítica, como la suya. El sabe muy bien describirle el malestar que la atormenta como una autosugestión cuyo origen es evidentemente sexual⁴⁰, y que comienza con el deseo de haber pecado, acompañado de "un placer turbio, que asusta" y que se satisface oníricamente. El sueño del pecado comienza... y pasa. Y después viene la alucinación y la convicción, la certeza, el remordimiento— la necesidad de gritar: ¡Lo hice!

Pero no se limita a esta interpretación sexual: la señorita de Chantepie es, por cierto, una solterona, probablemente una vieja virgen a quien asaltan en la madurez remordimientos perturbadores y perversos; también es católica, y Gustave ha comprendido que estos malestares neuróticos —sentidos siempre en la iglesia, en el confesonario o en el momento de entrar— tienen otra función intencional: la de volver imposible a la pobre señorita toda vida religiosa de obediencia estricta. Cuando no es Mefistófeles que le sopla deseos intempestivos para impedirle el acceso a la Santa Mesa, es ella misma quien lo hace. Gustave —experto en la materia, lo veremos— juzga que ella ha perdido la fe, no se atreve a confesárselo y que las partes bajas del alma, creyendo proceder bien, intentan apartarla de los sacramentos, dejando trasparentar algunos de sus horribles deseos, ayuda escandalosa e incongruente que la aterra sin darle el valor para romper con la costumbre católica. Si Gustave comprendió

⁴⁰ Gustave no lo dice con estas palabras, pero lo da a entender.

la intención fundamental de esta neurosis, yo no lo sé; lo seguro es que juzgó oportuno el momento para la operación quirúrgica. Esta mujer querría creer, pero no quiere: por lo tanto, hay que operarla de la fe. Gustave hace su intervención con delicadeza; no dice exactamente: no crea más, sino: sea usted católica ciegamente, enteramente, o sea enteramente filósofa.

Todo esto es perfecto. El diagnóstico es más que plausible, el tratamiento válido. Sigue en pie que Flaubert, al describir el régimen a seguir, no hace más que aconsejar el propio. Dicho de otro modo, habla de sí mismo. Es él quien ha bebido en copas demasiado amplias y sabrosas para que la magra pitanza de lo ordinario pueda colmarlo: esto significa que desprecia las fábulas vulgares que le sirven al tendero. ¿Por qué razón? Lo dice claramente, casi con ingenuidad: tiene demasiadas lecturas para creer sinceramente. ¿Entonces la fe les queda a los analfabetos? Digamos que sólo en ellos, o casi, ésta puede ser fanatismo, fervor, deslumbramiento; el Dios que se les muestra no tiene medios para compararlo con los otros ni para convertir a su religión en una cierta versión occidental del monoteísmo: al no ver la nada que roe los mitos y las ceremonias, se arrojan en la fe, se alienan en ella, allí los tenemos arrinconados, confirmados, sin saberlo, en su finitud irremediable. Gustave, por su parte, si no cree no es sólo porque la religión católica se presenta a su erudición como una confesión singular, localizada en el espacio y en el tiempo y cuyo significado presente es función de una larga historia, también se debe a que ha bebido el vino más fuerte: por lo cual debe entenderse que ciertos poemas, e inclusive ciertas prosas, dieron un alimento más sustancioso a su instinto religioso. Pero, ¿incluso cuando no se trataba de Dios? Sobre todo cuando no se hablaba de El. Ningún dogma, entonces, reducía Su Inmensidad; lo Sagrado, innombrable, innombrado, brillaba entre las palabras, entre las líneas, en el gran silencio que se cerraba sobre la obra cuando se había doblado la última página. En el párrafo precedente, por otra parte, había declarado: "Es una gran voluptuosidad aprender, asimilarse lo Verdadero por intermedio de lo Bello. El estado ideal que resulta de este goce me parece una especie de santidad que tal vez es más alta que la otra, puesto que es más desinteresada". La santidad más alta, la que ambiciona Flaubert,

sólo puede nacer en el que renuncia a la fe para conservar el instinto religioso y que alimenta a éste —sin alterarlo— con esta irradiante e incaptable Verdad, que deslumbra sin determinar cuando se filtra a través de la Belleza. Lo Bello sin duda es forma y, por lo tanto, determinación particular; pero no es la figura de lo Verdadero: éste es sólo presentado a través de él como una infinita presencia. No es dado —como los sacerdotes pretenden darlo a través de una reliquia— sino que el objeto lo atestigua. Este testimonio, ¿es una prueba? No. Sólo manifiesta que la trans-ascendencia es posible, que el hombre puede alienarse a la obra —que lo supera—, que la exigencia estética es objetiva y se dirige al lector como al artista para pedirle el olvido de su finitud. En este nivel encontramos el anticlericalismo de Gustave. Esta vez mejor fundamentado: los sacerdotes no son condenados por su bajeza y sus vicios; simplemente el mito cristiano está pasado. Los que lo conservan han sido desbordados por la vida moderna, el alma de Gustave es para ellos un libro cerrado, precisamente porque renuncia a la Fe —cuyo objeto, sea cual fuere, es finito, puesto que es el producto de nuestra finitud— para conservar en su pureza el malestar y la insatisfacción en tanto que privación consciente y finita, desdichadamente: Gustave actualmente sabe muy bien que la privación de lo Infinito no es otra cosa que la determinación finita de lo Infinito, infinitamente necesaria. Cuando él le recomienda a su corresponsal que elija entre Cristo y la filosofía —es decir, como él pretende, entre la Fe y la Incredulidad— no entendamos por esto que la filosofía represente a sus ojos el libertinaje o el ateísmo del siglo XVIII: éste, por el contrario, es condenado por él repetidas veces. No; filosofía equivale aquí a “toma de conciencia”: Gustave renuncia a creer porque ha comprendido su contradicción: partícula finita, es, por su propia existencia, negación de su propia negación, por lo tanto, referencia al infinito; pero todos los productos de la finitud son finitos, incluso las religiones, que podrían elevarlo por encima de sí mismo, falseando su instinto religioso. Todas las confesiones son tentaciones: él querría creer, porque el fanatismo de los fieles lo fascina. Pero este fanatismo, el grado más alto de la pasión humana, el triunfo de la alienación es, al mismo tiempo, una astucia del Creador, que obliga a la criatura a elegir definitivamente la plenitud creyendo darse al Infinito. Por

lo tanto, rechazará la Fe sea cual fuere, es decir, toda adhesión feliz a alguna figuración humana de la divinidad; vivirá en el despojamiento absoluto: vacío de Dios, por haber comprendido demasiado bien que no puede llenarse de El, vivirá dolorosamente la imposible Alienación, dejando que su finitud grite hacia un inconcebible y necesario infinito. Pues es así: él lo ha comprendido; porque el Ser —si no es demasiado ya el nombrarlo de este modo— nos ha creado tales que no podemos encontrarlo ni dejar de buscarlo, pues la Criatura no puede vivir ni sin Dios ni con El, él habrá de dar testimonio del hombre por la aceptación de la insatisfacción original viviendo dolorosamente su falsa aceptación del nihilismo en el cual, sencillamente, nada le impide creer. Dará testimonio del hombre frente a Dios y contra El. Contra Vos sobre todo. ¿Por qué habernos frustrado, Dios de misericordia? Y, si era necesario que los productos de Vuestra Voluntad estuviesen “limitados en su naturaleza” y su función se nos escapara, ¿por qué habernos creado? ¿Por qué haber decidido que existiera algo así como un Mundo en vez de la Nada? Gustave hubiera podido exclamar, mucho antes de Valéry:

Soleil, soleil!... Faute éclatante
 Toi qui masques la mort, Soleil...
 Tu gardes le cœur de connaître
 Que l'Univers n'est qu'Un défaut
 Dans la pureté du Non-Etre.⁴¹

La Creación es el pecado de Dios o su error refulgente: si El creyó hacer al hombre a Su imagen, tanto peor para nosotros y para El: los fragmentos del espejo son microscópicos y no pueden reflejar a la inmensidad que pretende mirarse en ellos. Si el Ser es sufrimiento, la Nada era mejor. Esta es la conclusión filosófica del joven Flaubert: si extrae alguna otra, después del 42, no lo dice. Pero vemos sin dificultad que el sistema enunciado se ha ampliado y completado: en el primer círculo, los sacerdotes obstaculizan la creencia; en el segundo, Gustave, único condenado, se con-

⁴¹ ¡Sol, oh, soll... Error refulgente tu, que enmascaras la muerte, Sol... —tu impides que el corazón conozca— que el Universo es sólo una falla —en la pureza del No-Ser.

vierte en privación infinita, negando lo que se niega; en el tercero, el mundo es el Infierno y Dios es el único culpable, puesto que no podía producir a las Criaturas sin privarlas, al mismo tiempo, de El. La finitud de las criaturas las enloquece por un inaprehensible Infinito.

Dios existe, Sus ministros y mi padre me apartan de El; Dios existe, salvo para mí: se niega a mi debilidad, se niega por maldición y me hace infinito por la infinita privación que El engendra; farsante, represento mi rechazo de él y mi infinitud negativa; Dios existe pero Se niega a Sus criaturas; solamente las más limitadas tienen la ilusión de poseerlo; Dios existe y me eligió dándome la desesperación; si quiero ganar, tendré que llevar al extremo la incredulidad y la desolación que son su consecuencia. Aquí está el torniquete en su integridad —hay que precisar tan sólo que la última posición de Gustave es posterior a las otras. Si he marcado en detalle todos los momentos del carrusel es para dar a entender claramente cómo vivimos nuestras opiniones: vemos en Gustave “lo que es todo el mundo, un cierto hombre que vive, come, duerme, muy encerrado en sí mismo y que descubre en sí, por cualquier lado que tome, las mismas ruinas de esperanza que se derrumban no bien se levantan, el mismo polvo de cosas rotas, los mismos senderos recorridos mil veces...⁴²”, y es una de estas esperanzas “echadas abajo no bien se levantan”, pero que se levantan sin cesar, es uno de estos senderos circulares, mil veces recorridos y que vuelven cada vez —por lo menos, en apariencia— al punto de partida, lo que quise describir: el movimiento interior de Flaubert, que pasa y vuelve a pasar por los mismos lugares sin cesar, nuestro movimiento frente a Dios, tal vez, o para los ateos, entre los que me cuento, frente a cualquier otra cosa. La estructura circular de la “rumia” es perfectamente clara: puntos de referencia fijos, interpretaciones contradictorias que pasan la una a la otra sin superarse nunca hacia una síntesis. En cuanto a los puntos fijos que hay aquí, veo dos: Dios existe, no puedo creer; nunca se saldrá de este pensamiento lógico y profundo: no puedo creer en el Dios en que creo. Las interpretaciones giran, se oponen, y a

⁴² Novembre.

menudo se interpenetran: aunque contradictorias, ninguna de ellas es sustancialmente distinta de las otras, puesto que todas tratan de dar cuenta de un ilogismo fijo y vivido. Es lo que muestran claramente las notas tomadas en Jerusalén, puesto que Flaubert expone desordenadamente allí las razones de su incredulidad nostálgica —ellos, yo, Vos— que, cuando se las desarrolla, remiten a concepciones incompatibles de la creencia religiosa. Se habrá notado, sin duda, que él da dos interpretaciones contradictorias de lo finito en su relación con lo infinito, puesto que, la que interioriza la privación de éste puede ser un infinito negativo y que, en la otra, más rigurosa, la privación del infinito produce precisamente la finitud en su desamparo radical y le da simplemente un impulso finito hacia lo infinito. De todos modos, haga lo que hiciere, las dos ideologías de su tiempo permanecerán en él encarnizadas en este combate dudoso que libran la Ciencia y la Fe bajo la mirada del pobre Antonio. No son exactamente ideas, sino matrices de ideas, no exactamente sentimientos, sino esquemas afectivos: todo le servirá —doctrinas contemporáneas, invenciones personales, acomodados llegados del exterior o nacidos en su interior, escritos hiperbólicos, que mistifican la contradicción— para vivir económicamente su religiosidad y el cientificismo paterno, dicho de otro modo, el jerarquismo feudal y el liberalismo burgués: de estos dos sistemas no hay ninguno que haya nacido en él; él los interiorizó uno tras otro: lo que le pertenece propiamente son las tentativas de compromiso, vanas como es de suponer; entre estos enemigos mortales él se convierte en mediador indeseable. Las mediaciones acabamos de describirlas: ya se hagan con rabia y resentimiento, o con el humilde deseo de creer, fracasan inevitablemente y nos acercaremos un poco más a lo vivido concreto si imaginamos que su doble pleitesía —negada sin duda pero soportada— es una determinación constante de su experiencia interior, que se puede comparar ya con una especie de humus en el que viene a imprimirse todo lo que él percibe y siente, y que da a cada Erlebnis su sabor particular, ya a una iluminación doble y permanente de su vida afectiva, ya, más bien, a una estructuración rigurosa de su espacio interior.

Espacio de tres dimensiones. Lo Alto y lo Bajo, por lo pronto. “Esperanzas echadas abajo no bien levantadas.” El sendero “mil veces recorrido” es un camino de montaña. Lleva

a las cumbres y, cuando Gustave lo alcanza, nos encontramos con que cae en el vacío y se vuelve a encontrar en el punto más bajo. ¿En dónde? ¿Bajo tierra, como Ohlmán, con el mundo entero pesándole encima? ¿Girando en el vacío, como Sinaïh? ¿O simplemente como el Jules de su primera Educación, antes de su conversión al Arte, víctima de caídas cada vez más profundas, sin que se nos diga a qué abismos lo conducen? En realidad, estas determinaciones del espacio interior son muy generales. Lo particular es el uso que hace de ellas Flaubert. Por lo pronto, las hace entrar en la definición misma de los conceptos que usa. Podría citar cien ejemplos. El más conocido bastará: "Lo innoble es lo sublime de abajo". La ignominia, sin duda, debe describirse a partir de los sentimientos, de las actitudes y de las conductas que inspira. Sin embargo, no estaría suficientemente determinada, según él, si no la refiriera en su esencia a la vertical absoluta, y si no le diera una orientación vectorial; la comparación nos ilumina: por una parte, lo sublime es la cumbre más alta —¿no se habla acaso de "punto sublime"?— desde donde se ve el universo entero; por otra parte, hay que alcanzarla, lo cual supone un conatus y tal vez una ascesis; de todos modos, una intención fundamental: los picos en sí mismos son puras esperas inertes; lo que es sublime es el hombre que a ellos se trepa, arrancándose de un solo golpe (o al precio de ejercicios penosos y repetidos) a la condición humana. Lo mismo va para la ignominia: es el triste valor —admirable siempre, pese a todo— de extirparse de lo humano sumergiéndose en la basura: lo innoble está orientado, de un cierto modo se vuelve a encontrar el mismo conatus, es decir, el mismo desprecio de nuestra especie y la intención fundamental de no ser más hombre. Se sorprenderá, pues, acelerando infinitamente la caída, convirtiéndose en buzo o espeleólogo y podrá así, subhombre declarado, contemplar al género humano desde abajo; es decir, en la verdad del resentimiento. No es todo: para un hijo Flaubert la ignominia exige valor; maldito por un padre ilustre, es una presa para los otros, para todos los otros, para esa multitud que sólo pide confirmar el Veredicto: hundirse en lo innoble, como Marguerite en el Sena, es despistarlos dándoles más que la razón, superar el desprecio de ellos por lo bajo, volviéndose indigno de él. ¿No será así porque en un punto invisible, como las paralelas que se juntan en el infinito, la

cima más elevada y el fondo del abismo confluyen? Gustave no está lejos de pensarlo: hay una circularidad secreta de lo Alto y de lo Bajo. Pero, para que esté enteramente persuadido de ello, será menester la caída del 44. Lo seguro en todo caso es que la elección orgullosa de caer en la subhumanidad no llega, según Gustave, sino después de la imposibilidad reconocida de elevarse por encima de los hombres. Tendremos ocasión de volver largamente sobre esto. Señalemos, sin embargo, que él conserva todas sus simpatías por los zambullidores ignominiosos, incluso cuando no son él. Lo que merece su desprecio, por el contrario, es la estabilidad complaciente que se encuentra en los últimos peldaños de la humanidad. "Llamo burgués a todo lo que piensa con bajeza". Lo Bajo, aquí, no es buscado por desesperación; se está en ello y, por otra parte, hay algo aún más bajo: el burgués es hombre y se permite despreciar a los sublimes innobles; así se siente cómodo. Lo innoble es insatisfacción nacida de la ausencia infinita del Amo; el burgués está satisfecho. Por lo tanto es ciego a la inmensa escala de la creación, que lo aplasta y cuyo "punto sublime", a pesar del banco que hay en el lugar para admirar el panorama, sigue desierto indefinidamente. Cuando juega a ser el Loco de Carnaval, o interpreta ante los Goncourt, los más envarados de todos sus colegas, el baile del Idiota, Gustave interpreta al innoble. Pero veremos que esta comedia tiene un significado profundo. Tal vez, por otra parte, sólo pueda él representar la ignominia; tal vez los bajos fondos abismales no le sean más accesibles que las cumbres. Tendremos que decidir más tarde el punto.

Por el momento, recordemos que la primera obra consecuente del joven maldito es *Le voyage en enfer*, en la cual se pinta como un Coloso que medita sobre el mundo desde la cumbre del Atlas. El viaje al que Satanás lo invita tiene que ser hecho necesariamente hacia abajo: volará, sin duda, pero muy bajo, para ver al hombre lo más cerca que se pueda. En su última obra publicada, *Tres cuentos*, Julián el Hospitalario se encarniza sobre sí mismo y, sin caer en lo innoble, busca la abyección física. Cuando haya tocado el fondo— al punto de compartir su lecho con un leproso y darle calor a éste acercando su cuerpo a esa carne podrida— Jesús lo llevará al cielo. Entre esos dos extremos encontramos con mucha frecuencia arrebatos que son caídas al revés: es

Satán que lleva por los espacios interestelares a Smarh y a Antonio espantados; en este caso, lo sublime se ~~transforma~~ no por cierto en innoble, sino en horror o en desesperación: no hay nada allá arriba, nada más que enjambres de moléculas, el mecanicismo tiene razón, por lo tanto no hay arriba ni abajo. Raras son las personas —Nietzsche participa de esto por otras razones— que atribuyan tanta importancia a la verticalidad. De todos modos, hay que notar que algunos —como el autor de *Zaratustra*— tratan de conformar las estructuras del espacio objetivo en el que viven a las de su espacio interior: no es por azar que Nietzsche haya tenido —o creído tener— su iluminación fundamental en Sils-Maria. Pero Flaubert permanece casi toda su vida ante su mesa; por otra parte, es un hombre de la llanura, un normando cuyos desplazamientos reales se hacen casi siempre en el nivel del mar —remonte el curso del Nilo o busque los vestigios de la Cartago púnica, una vez en su vida debió pasar, por razones de salud, unos días en la montaña, en Kaltbod-Rigi. Allí se “aburrió a reventar”. Fastidiado por los clientes del hotel —alemanes, a quienes detesta a partir del 70— dice sin calor: “El paisaje es muy hermoso, sin duda, pero no me siento en disposición para admirarlo”.⁴³ Sin embargo, este hombre de tierras bajas, este hombre de gabinete pasa su vida subiendo y bajando, remontándose como un águila para caer luego, de cabeza, parándose en alturas, planeando, precipitándose, se hace una y otra vez topo y araña bajo tierra, en busca del “pequeño hecho verdadero”, y conciencia de sobrevuelo que gira alrededor de la Tierra; la humillación lo tira abajo pero, lo dice con todas sus letras, el orgullo lo hace rebotar; o bien, corriendo detrás del Arte, con la nariz en el aire, se precipita en un pozo, como el Astrónomo de la fábula. Sus obras y su Correspondencia contienen un número increíble de metáforas y de imágenes que apuntan a reducir su conducta, la de los otros o sus relaciones con quienes según él, pretenden ser abusivamente sus congéneres, a traslaciones positivas o negativas a lo largo de la vertical absoluta o a relaciones estables definidas por la verticalidad sola: arriba, abajo.

En este sistema de símbolos hay una cosa que termina por llamar la atención; los dos términos absolutos, lo más alto,

⁴³ A la princesa Mathilde, julio 1874, t. VII, p. 166.

lo más bajo, aun cuando él no llega a alcanzarlos, no están fuera de Gustave, sino en él: su espacio personal está cerrado. El del creyente se prolonga por encima de su cabeza, al infinito, y por debajo de él, hasta el último círculo del infierno: en una palabra, la vertical lo empala y lo atraviesa. En un Libro de Oro que está en un hotel construido en una de las cumbres más altas de Francia leí esta idiotez significativa, escrita y rubricada por una pareja católica en viaje de bodas: "[Más cerca de ti, Dios mío!]" Resulta repugnante imaginar a estos jóvenes casados y sus noches: estamos de acuerdo. Y tanto más, imagino, cuando uno mismo es creyente. No importa: esta gansada marca claramente que la Fe ha estructurado lo que los Gestaltistas llamaban su "espacio hodológico". Dios está en lo alto, más allá de las estrellas; el alma, después de la muerte, subirá hacia El. Mientras tanto uno se acerca al Cielo escalando montañas. Aquí está la extensión estructurada: un término absoluto es apuntado perpetuamente, aunque más no sea por la posición de pie que se convierte en impulso, la cavidad craneana que se va hacia Dios. Así, entre los ateos, hay personas que, por orgullo o por cualquier otra razón, se sienten aplastadas por todo lo que cae a plomo: la verticalidad se estructura en caída, en desplome; todo el tiempo quieren estar más arriba. Este arreglo simbólico del espacio, estas líneas de fuerza que según nuestras opciones infantiles, lo recorren y nos reflejan nuestra imagen,⁴⁴ no lo preocupan a Flaubert: para él la extensión exterior no es nada más que el lugar inerte de nuestra residencia. Hemos visto, sin embargo, que se definía a sus propios ojos por la trans-ascendencia. Pero ésta, se diría, no parece arrancarlo de sí mismo, aunque sea por definición una pulsión hacia el Ser Supremo, una superación de sí por lo Alto. Es que el Creador y el pater familias han faltado el uno y el otro a su deber. Si Dios le hubiera hecho

⁴⁴ Estas estructuraciones son particularmente captables cuando, en una región montañosa, se interroga a cada persona sobre el modo en que ve el relieve: ¿de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo? Esta enorme masa de tierra y de piedra, ¿es materia caída (entiendo que para la percepción, no para el entendimiento) o un monstruoso levantamiento? Los abetos que, a mitad de altura, se aferran a ella, ¿suben a la cumbre o descienden hacia el valle? Las respuestas tienen el valor de tests proyectivos, suele ocurrir —lo cual es igualmente significativo— que la lectura ascendiente y la lectura descendiente coexistan y se confundan, volviendo el objeto a su ambigüedad natural.

el favor de existir y su padre el de dejarse amar, Flaubert los hubiera alojado muy por encima de sí mismo, en el cenit. Pero como todo le fue negado, como se lo encierra en su clase social, ve en ella la Bajeza, la morada reservada a "todo el que piensa con bajeza". De un cierto modo, está enraizado en ella; de otro modo, está en él como su naturaleza burguesa y veremos que él no lo ignora. Es la mezquindad, es la pequeñez, pero hay que reconocer que es la realidad; a veces se dice: es mi realidad. Basándonos en esto diremos que hay a pesar de todo una estructuración del espacio hodológico hacia lo Bajo. La caída por debajo del hombre en la subhumanidad está inscrita en permanencia en este cuerpo. No hace falta decirlo: hemos visto que su constitución pasiva se traduce, en caso de contrariedad, por una propensión permanente al desvanecimiento. Ahora bien, éste no representa sólo para Gustave la pérdida de los sentidos, sino que es renuncia al estatuto de ser humano y adopción intencional del de la cosa: Garcia, desmayado, es barrido como una basura: es una basura. Del mismo modo, en Gustave, la contrariedad es continuamente renovada, la tentación de escapar a la condición humana por reificación está inscrita en permanencia en su cuerpo. El deseo de morir, de ser un yacente de piedra, de transformar en él la materia viva en materia inanimada y escapar a los hombres, eligiendo por resentimiento de subhumanidad, son un único y mismo vértigo, una atracción sentida de su gran esqueleto por el suelo. Se trata justamente de una determinación interior, pero ésta es vivida como una relación interna-externa con la extensión exterior: la pasividad, en su imposible rebelión, se vive como caída siempre inminente y provisionalmente diferida. La posición de pie, sentida por la joven pareja católica como una gloriosa marcha hacia el cielo, es vivida en cambio por Gustave como una amenaza permanente de caer. Por otra parte, cae, cae sin cesar: se desploma, se dejará caer sobre el diván de Croisset cien veces al día y veremos que el sentido primordial del "ataque de nervios" que lo postra en el 44 es ser una caída radical y consentida por debajo de lo humano. En una palabra, el suelo se presenta para su cuerpo como una sollicitación perpetua de caída en lo inmovible. El carácter simbólico de esta atracción se manifiesta curiosamente en que Gustave, al caer, como se dice, de narices, vuelve a encontrarse, en sus sueños, extendido mila-

grosamente de espaldas. La ignominia, para él, es la caída, pero no es vivida como complacencia por lo innoble: él no mira nunca esta tierra rajada por donde corren los insectos; extendido, tocando el suelo con la espalda, los ojos vueltos hacia el cielo vacío, su condenación consiste en contemplar por encima de él la jerarquía cósmica de la cual está excluido. No es inútil señalar que puede, en el éxtasis quietista, invertir los signos: recordemos esa agua bendita, durmiente, yacente en su pila, que refleja las altas nervaduras del cielo. Digamos simplemente que, la mayor parte del tiempo, el signo es negativo: los ojos están abiertos pero sólo ven el horrible mundo de los hombres, el triunfo de los malvados. En cierto sentido, pues, el Abajo es una determinación del espacio interior: en esta extensión subjetiva, cuando se está en Abajo, acostado en un lecho de inmundicias, se mira hacia lo Alto. Pero es, por otra parte, una superación de sí hacia un lugar exterior, un cierto modo que tiene Gustave de sentir su cuerpo, como si de un instante a otro fuera a hundirse, a dejar de vivir. Los que hayan leído el comienzo de este libro, no se sorprenderán: he mostrado que, desde la infancia, Gustave se siente como un soldado herido, fatigado, que los otros llevan a costas y que tiene la continua tentación de dejarlos seguir solos su camino y acostarse para esperar al enemigo. En el nivel de la superestructura, la caída se convierte en zambullida: mejor el infierno que el liberalismo. Esto quiere decir: mejor blasfemar que no creer. La razón por la cual esta determinación interior resulta ser a la vez un montaje del cuerpo (disposición a descender) y una estructuración trascendente del ambiente se encuentra en primer lugar en el hecho de que la zambullida en el Infierno —que, como tal, podría seguir siendo una determinación interior de un agente práctico decidido a unirse, por rebelión, con las profundidades abismales de sí mismo— no puede vivirse en un agente pasivo, si no es en la forma de una abolición brusca del tonus muscular. Tanto más cuanto que Gustave no asume jamás las responsabilidades de sus cambios de estado: sus padres lo han constituido en tal forma que los atribuye necesariamente a una fuerza exterior. Por tal razón vivirá necesariamente sus veleidades de caída como un vértigo que resulta de la fascinación que ejerce sobre él una realidad extraña o, si se prefiere, de la atracción terrestre en la medida en que es experimentada como un lla-

mado de lo peor y, al mismo tiempo, como su verdad en materia inerte y rondada por la vida. Hay que añadir que, en otro plano, esta postura que lo atrae —echarse de espaldas, aplastado, reducido a la impotencia— simboliza a sus ojos, sin que pueda declararlo explícitamente, el retorno a su primera infancia, a la cuna, el vano llamado a las fuertes manos maternas para que recomienzen infinitamente ese diligente trabajo que debía hacer de él un hombre y que lo frustró. Sobre este punto tendremos ulteriormente ocasión de volver. Notemos tan sólo que este deseo, en sí, supera todas las determinaciones interiores de Gustave, puesto que se refiere a un tiempo transcurrido, a un lugar desaparecido, a una postura real pero que no puede reproducirse. En fin, en el sistema simbólico que acabamos de describir, el Abajo se propone por sí mismo a la percepción: es visible y tangible. De tal modo, el límite inferior del espacio subjetivo resulta ser, en Gustave, a la vez una determinación inmanente de lo vivido y un nexo simbólico con el mundo trascendente: veremos que caerá, que no dejará de caer después del 44, o de temer la caída, al punto de no querer desplazarse más que en coche, y que no cesará de cultivar lo innoble, al punto de escandalizar a los Goncourt con sus propósitos, como si su afición a la suciedad —que, por supuesto, enmascara un profundo asco— representara la desesperación del Diablo y su encarnizamiento en desafiar a Dios mostrándole los horrores de Su Creación.

Hay un Abajo, se puede caer en él: es por eso que el espacio simbólico está subtendido por una estructuración del espacio circundante. No hay un Alto. O, si se prefiere, lo hay, pero es inaccesible; se puede hacer el gesto de trepar una colina, una montaña; para Gustave no son más que covachas; habría que poder elevarse hasta el cielo y no hay ningún acto al alcance del hombre que pueda por lo menos simbolizar esta ascensión. Gustave habla de buena gana de vuelo. En sus cuentos fantásticos sus criaturas despliegan con gusto sus alas; pero este lenguaje mismo lo traiciona: pretende describir un movimiento humano cuando no hace, al fin de cuentas, nada más que prestarnos las capacidades de los pájaros. Lo Alto, pues, sólo puede existir como determinación del espacio interior: será, si existe, la oportunidad que tiene Flaubert de escaparse de sí mismo sin abandonar su piel. Es la esperanza loca, la ilusión consciente de sí mis-

ma, la irrealdad vivida del movimiento subjetivo que lo lleva hacia seres que serían en él superiores a sí mismo y que no se manifiestan. En otros términos, la ascensión vertical, por lo pronto, imposible fervor, se convertirá a la larga en el movimiento imaginario por el que Gustave se realiza hacia los Irreales. En particular hacia ese Irreal que es él mismo como sujeto del Orgullo. Pero, lo veremos, la irrealdad, para Flaubert, no es la ausencia de toda realidad, sino su confrontación. Desde este punto de vista, una luz nueva aclara para él la imposibilidad radical de captar a Dios, salvo como el polo X de la Imaginación abstractamente apuntado en el término de una des-realización sistemática y ascendente de sí mismo: ¿no sería un mensaje cuyo código se perdió? Gustave nunca decidirá explícitamente si el lugar de honor en este Empíreo inferior está reservado a un huésped ausentista y agriado, pero que existe, o si, suponiendo que no exista, es a él mismo a quien corresponde alzarse hasta el trono y sentarse allí por la razón de que el movimiento ascensional tiene, en sí, un valor sagrado. Pero, de hecho, ninguna decisión es requerida, y las dos hipótesis no hacen más que expresar diversamente la misma cosa: si Dios existe, todo ocurre para Gustave como si El no fuera, puesto que El nunca vendrá a ocupar el lugar que Lo espera, el movimiento de la Fe, siempre seguido de un fabuloso desmoronamiento y siempre recommenzado es, por lo tanto, a los ojos del espectador invisible, un mérito del joven Sísifo, puesto que éste, aunque desesperado, nunca se entrega a su desesperanza. Y si, a pesar de todo, el joven se permite llegar a creer que El no existe, es menester que este abandono sea contradicho subterráneamente por una invisible fe; de lo contrario la ascensión, lejos de parecerle un mérito, no valdría la pena de ser intentada, ni siquiera una vez. En otros términos, a veces Gustave vuela hasta las regiones superiores de su alma con la esperanza de volver a encontrar allá, finalmente, el fervor y la fe, siendo a la vez consciente de que no va a encontrar a nadie más que a sí mismo. Y a veces, aguijoneado por la vergüenza, se para en la cumbre de esta alma desierta para encontrarse allí a sí mismo en su orgullosa verdad, es decir, tal como debería ser. Dios no es ni siquiera nombrado: pero ¿quién convertiría a este vuelo en un mérito absoluto, sino aquel que distinguió para siempre el fuego puro de las Alturas de los oscuros hervideros

de Abajo? La trans-ascendencia de Gustave no lo hace salir de sí mismo: nunca cambiará en esa verdadera superación hacia lo trascendente que es la Fe; y, cuando lo utiliza para elevarse por encima de un fracaso injurioso y de los sarcasmos que lo carcomen, sabe que sólo lo puede hacer arrancándose a la realidad e instalándose, príncipe imaginario, sobre su trono. Pero, ya sea que esta vertical interior, lejos de ser parte de un vector infinito, sea un ínfimo segmento de recta, quebrado en los dos extremos y separados de toda otra línea, por lo bajo y por lo alto, por una solución de continuidad; ya sea que el movimiento ascensional —como por otra parte su contrario, la zambullida— no pueda conducir a Gustave de la apariencia al ser, sino que, partiendo de lo real, mediante una des-realización progresiva lo lleve hasta la apariencia pura, queda en pie que esta escala interior no se da nunca a Gustave como relativa a su persona. Por el contrario, la escala ha recibido lo Alto y lo Bajo como determinaciones absolutas. A veces el joven, sabemos, al término de su ascensión encuentra al Diablo que, manifiestamente, es el Señor de Abajo; no importa: si el Maligno está en el cielo es porque ha entrado por un ardid y será muy pronto arrojado de allí o, si se instala allí, es por ser el mismo Gustave o, mejor aun, por ser él el Todopoderoso. De todos modos, lo que está arriba, Bien o Mal, es adorable, es la Norma, el principio de todos los valores. Lo que está abajo, sea cual fuere su naturaleza, es lo innoble, formidable alimaña perdida y salvada por su desesperación. En el infinito puede ocurrir que los dos términos se junten. Aquí, mientras tanto, en la conciencia de Flaubert, un poder invencible los distingue y los opone pero, lejos de definirlos por esta posición, da a cada uno un significado independiente, como si lo Bajo pudiera existir incluso si se suprimiera lo Alto, extiende la soberanía de cada uno a todo un sector del Ser. Todo ocurre para Flaubert como si este fragmento de vertical, caído, desplomado sobre una cabeza humana, se mantuviera derecho por sí sólo y, a pesar de no poder salir de ellas, continuara designado las dos direcciones cardinales del Ser. O más bien como si el Creador, con su diestra todopoderosa, lo mantuviera en equilibrio, apuntando rígidamente hacia el Cielo y el Infierno. La inflexibilidad de este doble indicador sería, pues, para Gustave, una prueba silenciosa de la existencia de Dios. A condición de no hablar nunca de

ello. Poco importa que no haya nadie en las cumbres: hay cumbres, eso es todo. En las antípodas, como en Ruán, éstas están absolutamente por encima de las llanuras y de los valles y el cielo está absolutamente por encima de los Alpes y de los Andes. Por esta razón, subir, descender, son actividades sagradas; y lo Alto y lo Bajo son para Gustave como el Ying y el Yang para la antigua China: fuerzas de atracción y principios de clasificación. Volveremos sobre esto más tarde: notemos por ahora que el alma de Gustave está en movimiento perpetuo y que se lleva sin cesar por encima de sí en el desprecio estoico y sagrado del género humano o, en la búsqueda angustiosa de un principio, por debajo de sí, para castigar a su progenitor, condenándose por desesperación o cayendo en la subhumanidad. Entonces, ¿se niega a ser él mismo? ¡Pues bien, sí! Pues el sí, para el joven, no es exactamente una "esencia particular y afirmativa". Es su dimensión en profundidad o, si se prefiere, su ser de clase vivido como un Destino. En este nivel subsiste una religión arcaica: la creencia en el Fatum. Del Padre Eterno duda sin cesar; nunca dudó de esta divinidad feroz y sarcástica. Lo peor es lo seguro porque el pater familias maldijo a su vástago. Pero también —dejando de lado toda maldición— porque éste está constituido de tal manera que el porvenir sólo puede ser para él objeto de espanto. Si se llegara a dudarlo, esta carta es suficientemente convincente. Acaba de cumplir diecisiete años cuando le escribe a Ernest Chevalier: ⁴⁶

"¿Qué vas a hacer? ¿Qué piensas llegar a ser? ¿Te lo preguntas alguna vez? No: ¿qué te importa? Y haces bien. El futuro es lo peor que hay en el presente. Esta pregunta: ¿qué vas a hacer?, planteada al hombre, es un abismo abierto ante él y que siempre avanza a medida que él marcha. Además del porvenir metafísico (que me tiene sin cuidado, porque no puedo creer que nuestro cuerpo de barro... cuyos instintos son más bajos que los del cerdo... encierre algo puro e inmaterial, cuando todo lo que lo rodea es tan impuro y tan innoble) además de ese porvenir está el porvenir de la vida... Soy de esos que siempre están asqueados del día de mañana, pero para quienes el porvenir se presenta sin cesar... Lo que el mundo tiene de más hermoso, modestamente, ya me lo había dado de antemano. Pero tú no ten-

⁴⁶ A Ernest Chevalier, 24 febrero 1839. Subrayado por mí.

drás como los otros nada más que hastío durante tu vida, la tumba después de la muerte y la putrefacción para la eternidad...".

Esto es así porque, para un agente pasivo, el porvenir no se presenta jamás como algo para hacer, sino para soportar. Un joven, si es activo, tiende a exagerar sus poderes: su vida no será nada más que su empresa. Ignora que si, como dice Hegel, en la acción lo contingente se convierte en necesario y lo necesario se vuelve contingente, en seguida la empresa misma engañará, al realizarse, a quien la emprende, pues lo que a éste parecía lo más necesario, lo que debía ser su objetivación fundamental, llega a ser, a la larga, el origen puramente contingente de la praxis comenzada, mientras que ciertas condiciones, que él consideraba contingentes, o que él ignoraba, le darán poco a poco su rostro irreconocible de necesidad. Gustave, por el contrario, se juzga sin poder sobre su propia vida: ésta llegará a él, necesariamente, como otra, y su necesidad transformará a cada instante en simples contingencias prescindibles, o mejor aun, como ocasión de realizarse contra sus deseos más fundamentales, destruyéndolos o ridiculizándolos. Sin embargo, habrá que vivirla, aunque se dé a través de "la rabia y la impotencia" hay que hacerla suya, dejarse definir por ella y apartarse progresivamente de lo que se anhelaba hacer para morir definitivamente otro, traicionando sus sueños, sus ambiciones, sus juramentos de juventud y, lo peor de todo, despreciándolos. En este sentido es de sí mismo que tiene miedo, de esa cucaracha que lo asquea y en la que se va a convertir. Esta abyecta metamorfosis es sagrada en la medida en que, para Flaubert, no es el azar, sino simplemente el curso de las cosas que la realizarán —aunque éstas se harán los medios dóciles de su transformación— es la voluntad soberana del Padre, salvaje ídolo que exige la inmolación de su hijo menor. En este nivel, como se ve, el sí mismo de Gustave no puede darse ni vivirse como un conjunto articulado y permanente de caracteres distintivos: estos, en efecto, si existen (el deseo de gloria es uno de ellos, en todo caso) no están ahí nada más que para ser escarnecidos y reemplazados por otros. Es un proceso interminable que sigue siendo en gran parte futuro, pues él puede ver plenamente, gracias a esta certeza sagrada que le abre su vida a cada instante, hasta su último aliento: "Estudiaré Derecho, haré que me aprueben y después me iré, para ter-

minar dignamente, a vivir en alguna ciudad de provincia como Yvetot o Dieppe con un cargo de sustituto o procurador del rey. ¡Pobre loco que había soñado con la glorial!"⁴⁶ No hay contradicción lógica en la idea de que un procurador del rey pueda escribir un buen libro. Sin embargo, la contradicción existe. Digamos que no está en la forma, sino en el contenido de estas dos ideas: acusador público, obra maestra. Es lo que Gustave quiere decir: la obra que quiere escribir ahora ya sabe que no la escribirá. No es que el oficio de sustituto sea tan absorbente ni que el talento —no sabe nada al respecto y nunca sabrá nada— le falte necesariamente. No la escribirá porque se habrá convertido en procurador del rey, porque pensará, hablará, actuará como procurador y porque los procuradores desprecian a los libros y llegan a veces hasta meter en la cárcel a quienes los escriben, y por nada del mundo querrían escribir, incluso cuando recuerdan con una sonrisa que, en los tiempos de su ingenua juventud, soñaban con ser escritores. Muerte y transfiguración de Gustave: este es el acontecimiento sagrado de esta religión salvaje: adoraré lo que quemo; quemaré lo que adoro. El sí mismo no es: llega a ser el contrario de sí mismo: hay que espiar cada instante, ponerse al acecho del futuro inmediato para sorprender en él el insensible cambio que prepara el Porvenir lejano. Todo lo que aún no es, es sospechoso, incluso la próxima vuelta de rueda del carricoche: la cucaracha futura penetra en el desdichado con cada inspiración. Este espionaje del sí mismo es sin duda beneficioso para un muchacho que ya no se quiere tanto. En una palabra, el Fatum, el Sí es la profundidad temporal de Gustave, esta "caída horizontal" de la cual he hablado antes. Se notará que, además, es la realización de su ser de clase: nacido en las clases medias con un padre que ejerce una profesión liberal, un niño, invadido a su pesar por el liberalismo, se destina a su vez a una profesión liberal. Y, en cierta manera, esta realización puede pasar, inclusive objetivamente, por un Fatum: el hombre es el hijo del hombre y su padre, al engendrarlo en la clase en que él mismo nació, lo fuerza, ya antes del nacimiento, a convertirse en lo que él es.

Esta clase es rechazada por Gustave —veremos por qué— pero la época es tal que no se le ha dado el medio de escapar de ella. Hay uno sólo: desclasarse. Aun así, tiene que

⁴⁶ A Ernest Chevalier, 24 febrero 1839.

ser posible. Ahora bien: en 1830 acababa de morir la realidad social que hubiera podido hacer efectivos estos ascensos, e incluso estos desmoronamientos: la Religión —tal, por lo menos, como Gustave la conoció— por no haberse adaptado a los nuevos señores, pertenecía a un sistema que nadie sabía aún que había caducado definitivamente. El pequeño Flaubert volvía a encontrar en ella la imagen de un reclutamiento arruinado a medias, aun fascinante, y sus padres le decían que había sido restablecido a partir del retorno de los Borbones. La burguesía, lentamente, oblicuamente, sólo progresa hacia sí misma: se nace en ella o se entra automáticamente, cualquiera sea la clase de la cual se provenga, con la exigencia de cumplir ciertas condiciones de orden esencialmente económico. En la aristocracia era menester, en principio, haber nacido. Había excepciones, es verdad: pero severamente controladas. No se encontraban intrusos, no se vivía en la innoble promiscuidad burguesa: los más altos dignatarios de esta clase fuertemente jerarquizada se inclinaban a veces hacia la capa superior de las clases bajas y hacían reclutamientos por arriba, señalando los mejores al jefe supremo, al príncipe de derecho divino que, en nombre de Dios, los ennoblecía. El niño, en realidad, no era contrario a este reclutamiento, a esta llamada desde arriba. Su madre pretendía ser de nacimiento; el doctor Flaubert dejaba hablar: este campesino ponía su pasión en el libre pensamiento, pero nada permite creer que fuera republicano; por el contrario, había heredado de su padre un viejo fondo de monarquismo y, si había en él alguna reivindicación política —lo cual dista de ser seguro— era la disminución de la censura, que le hubiera permitido decir lo suyo dentro de una sociedad monárquica. No era necesario más para que el niño fuera legitimista. Tenemos la indicación de esto en su Correspondencia.

For supuesto, Gustave nunca se enterneció con los Borbones. Aquí tenemos, sin embargo, el mejor recuerdo de su infancia, tal como él lo evoca para Louise, con orgullo y melancolía: "Un día en que la duquesa de Berry estaba de visita en Ruán, de paso por los muelles, me vio entre la multitud, sostenido entre los brazos de mi padre, que me había izado para que yo pudiera ver el cortejo. El carruaje de la duquesa iba al paso. Dio orden de parar y se complació en contemplarme y besarme. Mi pobre padre volvió a casa feliz por ese

triumfo, el único que tuve nunca. Tiemblo aún al pensar en el movimiento de orgullosa alegría que debe haber conmovido a ese bueno y gran corazón extinguido".⁴⁷ Todavía piensa en la cosa en el 59: en la autobiografía bufonesca que da a Feydeau, para burlarse del género, no deja de recordar: "La duquesa de Berry hizo detener su carroza para besarme (histórico)".⁴⁸ Hay que reconocerlo: todo, en este incidente, está hecho para que sea inolvidable. Por lo pronto, ahí está el padre; la edad de oro no ha terminado; este libertino que, como vemos, no detestaba a la monarquía — se tomó el trabajo de colocarse en el camino de Su Alteza y llevó a su hijo menor con él, para hacerlo participar de esta alegría sagrada. Más aun: lo levanta en brazos hacia esta mujer bonita y numinosa; el buen Señor de Gustave lo levanta, lo lleva, pasivo, hacia el Cielo, y el niño tiene la alegría de sentir que esta fuerza viril penetra en su cuerpo entumecido. Y ¿qué hace el Progenitor, sino presentarlo a Dios o, mejor dicho — pues la futura aventurera que habrá de conocer los calabozos de Luis Felipe desempeña aquí su rol — a la Virgen María? Presentación seguida de elección. La duquesa de Berry se asoma y distingue entre todos al niño que se le ofrece: da orden al cochero de detener el carruaje, toma al niño de las manos paternas y lo sostiene entre las suyas; representante de un poder de derecho divino, acepta el homenaje y lo sella con dos besos sobre las mejillas del vasallo, saludo simbólico que lo consagra. No es todo: lo que el niño adquiere en un instante es lo que su corazón siempre anheló, lo que muy pronto va a perder para siempre: llega a ser el orgullo de su padre. Esta gloria que Achille-Cléophas le permite compartir cuando entra, ilustre, al trote de sus dos caballos, en una aldea conmovida, Gustave se la devuelve entera en un instante refulgente: es, dice él, un triunfo. He aquí lo que buscará vanamente después de la Caída volver a encontrar, lo que le hará anhelar, muy pronto, la gloria: si un nuevo triunfo suscita en su padre "un movimiento de alegría orgullosa", el niño maldito habrá recobrado lo que perdió. Pero Gustave escribe mucho tiempo después de la Caída, y añade en seguida que es el único triunfo que tuvo jamás: ¿falsa modestia? No; por supuesto, delante de Louise no puede evitar la pose y, por razones evidentes, ha decidido

⁴⁷ 4 octubre 1846, t. I, p. 355.

⁴⁸ T. IV, p. 327.

esa noche hacerse el gran funesto, pero no hace más que utilizar su convicción profunda: lo peor es lo seguro, lo *cual* señala hasta qué punto este primer triunfo contó a sus ojos. En esa época Gustave, deslumbrado, sintió su elevación como un contacto con lo sobrenatural, pero no se sorprendió: era la edad de oro, su padre lo amaba y este amor que lo arrancaba a la contingencia natural era la verdadera sobrenaturaleza, el milagro permanente que volvía posibles todos los milagros. Más tarde volvió, después de la Caída, sobre este episodio, lo repensó en la amargura, lo evocó por resentimiento, por desesperación: la Caída le parecía justamente el acontecimiento capital que sólo podía borrarse por el retorno de ese triunfo, y volvía a éste definitivamente imposible. Esta imposibilidad está toda ella en la anomalía y en la desaparición de las dos condiciones indispensables a las manifestaciones de la sobrenaturaleza: la Santa Monarquía y el poder sagrado del Progenitor, que se reflejan la una en el otro, el Rey de derecho divino que confirma en la persona de su hijo la omnipotencia divina del pater familias. Lo que parecerá aún más convincente es que Gustave evoca este recuerdo para hacerle comprender a Louise una frase que él había escrito a Eulalie Foucault⁴⁹: "Te preguntarás qué quise decir —escribe a su amante— cuando dije que estoy afeado". Y añade: "Tendrías que haberme conocido hace diez años. Entonces tenía una distinción de cara que ya he perdido: la nariz era menos abultada y la frente no tenía arrugas". Diez años: en 1836, es decir, a los quince años.⁵⁰ A pesar de su deliberada farsa, tiene la urbanidad de no escribir: fue en 1840 que hubiera habido que conocerme, en Marsella, cuando Eulalie me pescó. Lo seguro es que esta señora Foucault lo admiraba sin reservas: en caso de no ser así ¿habría tenido la falsa precaución de advertirle que se había afeado? ¿Y la Musa? Ella le repite cien veces al día, cuando lo ve, que lo encuentra hermoso, puesto que se toma el trabajo —siempre el sadismo— de explicarle suavemente, gentilmente, esta frase que a ella tiene que haberla intrigado. Algunos años antes, en el teatro, cuando en el intervalo volvía a su asiento, acompañado de su hermana Caroline, los espectadores quedaron tan impresionados por aquella es-

⁴⁹ En una carta que tuvo el sadismo de transmitirle por intermedio de la Musa.

⁵⁰ La edad en que "perdió" su imaginación.

pléndida juventud, que estallaron en aplausos. Lo notable es que a Gustave esto no le importa. Semejante plebiscito tiene no sé qué de republicano que lo deprime. Se mira con frecuencia en el espejo, lo sabemos: a veces con inmenso asombro, a veces riéndose de lástima, muy rara vez con satisfacción, jamás por narcisismo. Sin embargo, imagina este narcisismo: que a veces Gustave se haya irrealizado en Mazza, que se haya masturbado acariciándola en su propia piel está fuera de toda duda, como veremos, pero, sin esta mediación por lo imaginario, parece haber tenido poca comunicación real con su reflejo o su propia persona: tal vez concebía alguna fría vanidad cuando, estudiante en París, estaba enterado de ser más hermoso que sus camaradas; pero sus problemas estaban en otra parte, y hubiera preferido cien veces tener la nariz torcida y recibir una herencia que le hubiera permitido cenar en Tortoni. Por lo tanto, hay que leer estas sorprendentes declaraciones recordando que, para Gustave, no hay después de la edad de oro otra temporalidad que la de la involución y la decadencia: por lo tanto, la bendición de la duquesa lo defendió del afeamiento natural durante más de diez años. A los quince años había conservado, intactos, los beneficios del beso. Y luego, a partir de 1836, el derrumbe se inicia, la carne reinicia el trabajo y se pudre lentamente. ¿Será que el homenaje y el ennoblecimiento han terminado con la caída de los Borbones? Sin forzar los textos y, sobre todo, sin imaginar en Flaubert una creencia articulada en el milagro, llamará la atención esta frase en que intentará explicar su caducidad: "Todavía hay momentos en que, cuando me miro, me encuentro bien; pero hay muchos otros en que tengo la impresión de ser un burgués tremebundo. No sé si sabes que, cuando niño, las princesas detenían sus carrozas para tomarme en sus brazos...". En realidad, este "triunfo" sólo ocurrió una vez, pero la generalización es significativa. La fealdad, para Gustave, es la exteriorización de su ser-de-clase: lo que ve en el espejo es que la burguesía, en él, gana terreno, se instala en su cuerpo, y que el lento envejecimiento de éste coincide con la detestada victoria de la vulgaridad: volvemos a encontrar aquí el *Fatum* en su aspecto fisiológico; es el sucedáneo de Yvetot, que se anuncia con este espesamiento de la nariz, con estas arrugas. Y, casi en seguida, sobresalto de orgullo y de rabia: "No sé si sabes que las princesas...". Este recuerdo no es suscitado,

logicamente, por la explicación que Gustave pretende dar a Louise: tiene arrugas, una nariz abultada, menos distinción: eso basta. Pero el pensamiento afectivo que camina por debajo de la escritura pasa ingenuamente de distinción a burgués: se convierte en burgués porque no es más distinguido. Y, a la vez, la idea regia se erige en el fondo de su memoria. Sólo se es distinguido por un superior: estoy venido a menos, pero en mi infancia las princesas reales me ennoblecieron. Este niño que, en los brazos de su padre, asistía religiosamente al pasaje de las santas carrozas de la realeza, sólo tiene burlas unos años más tarde para los boquiabiertas que ven pasar a Luis Felipe: "¡Qué idiotas son los hombres, qué limitado es el pueblo! Correr para ver un rey... Tomarse tanto trabajo... ¿Para qué?... ¡Por un rey! ¡Ah, ah, ah!!! Que estúpido es el mundo. En cuanto a mí, nada he visto: ni revista, ni llegada del rey, ni princesas, ni príncipes. Sólo he salido anoche para ver las iluminaciones, y eso porque me habían puesto de mal humor".⁶¹ No tiene doce años; hace tres años que reina Luis Felipe. ¿Había descubierto la vanidad del principio monárquico? Podría creerse, puesto que se declarará, durante algunos meses, republicano. Pero sabemos que conserva en él, religiosamente, un recuerdo de fiesta: no hace tanto tiempo que él había sido también uno de los mirones que, en compañía de su padre, esperaban la llegada de la duquesa de Berry. Y, por otra parte, decididamente no: no tiene pasta republicana. Si quiere la República es, ante todo, por despecho: los burgueses le han robado su Rey, el que una tarde, en los muelles de Ruán, lo hizo su vasallo. Lo han echado, han puesto en su lugar a un rey burgués, a un falso rey en su reemplazo. Tanto valdría que hubieran tenido el valor de declarar lo que son, de manifestar la vulgaridad de su igualitarismo, proclamando la Segunda República. La mascarada lo fastidia; se encierra. Sus padres, que antes que nada son oficialistas, lo exhortan a salir: el padre Flaubert, sin duda con alguna reflexión maligna, lo habrá puesto "de mal humor", tal vez poniendo en duda la sinceridad de su nueva actitud. Si éste es el caso, el médico filósofo se engañó: el desprecio que Gustave proclama aquí por el ciudadano-rey esconde lo que habría que llamar su legitimismo.

⁶¹ A Ernest, 11 setiembre 1833. *Correspondence*, t. I, p. 11.

Ya lo conocemos: casi no hace falta decir que este legitimismo de frustración habrá de vivirse en el resentimiento. No sólo contra los burgueses regicidas, sino también contra los Borbones. La Nobleza existió, torpe y brutal, pero santificada por su devoción fanática a la Casa Real: sus faltas y la tontería de los reyes la perdieron. La burguesía no ganó el poder por sus méritos, sino por la decadencia progresiva de los aristócratas. Después de 1830 los nobles vegetan en sus tierras o se aburguesan: ni siquiera tienen el derecho de distinguir y cooptar. Por el contrario, Gustave sabe que el burgués reinante está dispuesto a crear aristócratas a montones. Pero este derecho, que se dio institucionalmente, no lo recibió de Dios y, en consecuencia, el ennoblecimiento es tan sólo una mascarada, el carnaval de los almaceneros.

¿Lamenta Gustave no tener nacimiento? ¿Habría anhelado que una aristocracia calificada le hubiera dado tierras y un título? Es posible que haya soñado a veces con ello: los jóvenes burgueses de su edad, los que nacieron veinte años antes o diez años después no dejaron de pasar por la cosa: Hugo, por ejemplo, y Baudelaire; ¡ay!, también Mallarmé⁶². Pero Gustave, si a veces se divirtió secretamente tratándose de "Monsieur de Flaubert", nunca tomó demasiado gusto en la cosa. Su padre es un Príncipe de la Ciencia: a pesar del resentimiento, el orgullo Flaubert, en el menor, le viene del Progenitor y se vuelve sobre éste, y a través de éste sobre esta familia de fuertes intelectos que reniegan de él. El episodio que él cuenta a Louise muestra exactamente lo que él hubiera querido de una sociedad legítimamente jerarquizada: que el favor de arriba lo impusiera a su padre, conservando las cualidades sin par que éste le discute, mediante una consagración pública. Pero esto no quiere decir que tenga interés en recibir un título: lo cierto es que no siente inclinación nada más que por las sociedades aristocráticas y desprecia demasiado a los aristócratas de su tiempo para querer convertirse en uno de ellos. La consagración con la que sueña sería un ennoblecimiento marginal: cuando la duquesa de Berry lo tenía en brazos, por un instante lo puso por encima de todos y lo sacó de la burguesía que abría la boca en torno a la carroza, sin integrarlo por ello a la clase superior. Gustave no pide más: que un fuerte puño

⁶² A los catorce años, es cierto, y por culpa de su abuela.

descendido del cielo lo levante y lo ponga en el nivel más alto, al lado de los grandes vasallos titulados, pero aparte de ellos. Lo veremos más tarde. En cuanto oye hablar de ellos, tendrá una loca envidia por Diderot y Voltaire, que interpe-laban familiarmente a los monarcas: superiores a los reyes por su inteligencia burguesa, eran superiores a los burgue-ses por haber merecido el favor de los reyes. Unicos. Aparte. Aristócratas sin título. ¿Puede haber algo mejor?

Es este tipo particular de sobrenaturaleza que Gustave, des-pués de la Caída, contra la maldición paterna, contra la re-ligión del Fatum, debía codiciar de entrada. Persuadiéndose a la vez que el acceso le iba a ser negado. En otras palabras, hubo en él, durante cierto tiempo, en la coexistencia pací-fica, un deísmo sin excesivo calor, y la aspiración apasionada a un Sagrado sin Dios, más aún: a la ceremonia de la sacra-lización. La caída de los Borbones destruyó su sueño de una sobrenaturaleza social y determinó en él, como en mu-chos de sus contemporáneos, ese mito del resentimiento: la Aristocracia inhallable. Es entonces que la religión católica le ofrece sus fastuosas imágenes y que se siente convidado a interiorizar la imposible elevación objetiva: la Iglesia, gran cuerpo jerarquizado, está hecha a imagen y semejanza de la sociedad secular y sagrada cuya carencia siente amarga-mente. Lo que él pide ahora es la repetición, en el orden subjetivo, de su reclutamiento objetivo, por la duquesa de Berry. Lo hemos visto: quiere subir a Dios; esto significa que los sacerdotes lo llevarán hacia El, y que, asomándose por encima de la portezuela de su carroza, Dios le tenderá las manos y lo distinguirá con Su Gracia.

A esta alma pasiva le hacía falta que una fuerza ascencional la penetrara desde el exterior y la llevara hacia Dios; es tan sólo entonces que Este, asomado desde el Cielo, le va a tender los brazos: y ¿cuál podía ser esta fuerza semiterrestre y a medias celestial sino la Iglesia, que él no podía dejar de condenar por su Tontería? Y es a ella que recurrirá una vez más cuando pide a los Santos Lugares de Jerusalén que susciten su entusiasmo: el fervor debería, piensa entonces, llegarle de afuera, de la contemplación misma de la tumba del Hombre-Dios. "Les reprocho —dice luego— el no ha-ber podido emocionarse." Sin duda es culpa de ellos: dema-siados odios, demasiadas disputas: son los mercaderes del templo. Pero él olvida sencillamente que son ellos quienes

aguantan y garantizan que un cierto Cristo, Dios hecho hombre, fue enterrado en este pozo. En este sentido, el reproche que Gustave hace a la Iglesia es no ser digna de sí misma. Si es así, no hay brazos bastante fuertes para elevarlo hasta el Todopoderoso. No importa; Dios mismo hará el reclutamiento. He aquí la nota que toma, a los dieciséis años, en su cuaderno: "Me gustaría mucho ser místico; debe haber hermosas voluptuosidades si uno cree en el Paraíso, si uno se hunde en las nubes de incienso, se aniquila a los pies de la Cruz, se refugia bajo las alas de la paloma; la primera comunión es algo ingenuo —no nos burlemos de los que lloran en esa ocasión— es muy hermoso ese altar cubierto de flores que perfuman. Es una hermosa vida la de los santos; me habría gustado morir mártir y, si hay Dios, un Dios bueno, un Dios padre de Jesús, que me envíe su gracia, su espíritu, lo recibiré y me posternaré".⁶³ Ya no reclama sólo la fe, sino también el misticismo. Por dos razones. Por lo pronto, si la Iglesia, degradada, envilecida, no está ya en estado de garantizar los dogmas, ¿cómo conservar la fe sin que Dios se convierta él mismo en la caución? Pero si El viene, ya no hay necesidad de creer: está ahí; ante esta insostenible evidencia, la criatura estalla y, perdiendo sus límites, se pasma de adoración: sin la Iglesia no hay medio: es la "creencia en Nada" o el éxtasis.

De golpe el alma visitada se vuelve, por sí sola, numinosa —ésta es la otra razón. El devoto sin la gracia puede ser meritante: no está consagrado por su árido empecinamiento. Pero aquél a quien Dios eligió y penetró es un vaso sagrado y, en caso de que El se retirara, ya lo ha designado para siempre como Su hombre. Esto sería el ideal: no más sacerdotes; sobre algunos Ganimedes la gracia se precipita como el águila de Júpiter, viene a buscarlos a ras de tierra y los arrebató, favoritos de Dios, en sus garras. La feudalidad espiritual ha desaparecido pero, en lo más profundo del igualitarismo burgués, Gustave sigue soñando con un desclasamiento: un acto regio viene, de arriba, a arrancarlo de su medio. Gustave reclama el martirio porque esta penosa prueba superada le permitirá acceder a la caballería de los Santos. Esta élite marginal —como la de los "filósofos" aristócratas sin título al margen de la aristocracia titulada— es

⁶³ *Souvenirs*, pp. 60-61.

la más próxima a Dios, aunque la mayoría de sus miembros no hayan sido reclutados entre los altos dignatarios de la Iglesia, y que El les haya incluso prescrito la ciega obediencia a los prelados. Pues bien, se dirá, ¿existe todavía la Iglesia? ¿No la ha suprimido Gustave? Justamente: los mártires y los Santos la han restablecido con un juego de manos. Al darse a ellos, Dios la ha levantado de sus ruínas. Puede ser que esté podrida y que choquee un poco, pero como ellos la han recibido en sí mismos, habrá que admitir que, en conjunto, dice la verdad. Si Dios se dignara visitarlo, la única venganza que Gustave tomaría contra sus ministros sería la de testimoniar a su favor. En realidad, en la nota precitada sobre la Iglesia se guarda silencio, pero sigue presente: las nubes de incienso en que él anhela ahogarse, ¿quién puede difundirlas, sino los sacerdotes? ¿Quién sino ellos podrían organizar en toda Francia la innumerable ceremonia de la primera comunión, que ha hecho llorar a Flaubert? Este es el nuevo torniquete que se organiza en él: su relación directa y solitaria con Dios —que extrae su origen del protestantismo espontáneo de las clases “liberales”— no puede concebirla sino es dentro del marco de la confesión católica, y su concepción del Todopoderoso es también jerárquica. Si Dios es Todo, es en Sí un orden ascensional: “¡Oh, el infinito, el infinito. Abismo inmenso, espiral que sube desde los abismos hasta las más altas regiones del infinito!” escribirá en las *Mémoires d'un fou*. No se debe tomar a la repetición —sin ninguna duda involuntaria— de la palabra “infinito” por una redundancia: se trata en realidad de un pensamiento “indecible”. El Infinito está en las más altas regiones del Ser; es un Dios personal y todopoderoso; pero este Dios es también la ascensión de la materia infinita hacia El mismo, puesto que es su fuerza la que produce esta aspiración escalonada hacia El; El está a la vez arriba de la pirámide feudal, como serena atracción de Todo, y en lo más bajo como pulsión íntima que nace en las sombrías profundidades abismales. Es el Príncipe y la Espiral que corre desde los más humildes siervos hasta los grandes vasallos. Este texto muestra que, inclusive cuando Gustave parece desembocar en el spinozismo, su panteísmo sigue siendo sospechoso: las formas de la materia están jerarquizadas.⁵⁴

⁵⁴ Es verdad que algunos historiadores de la filosofía han podido preguntarse si la sustancia spinozista no era sujeto.

Pero, volviendo a la nota en donde el joven nos habla de su anhelo de ser mártir y místico, hay que observar que allí demuestra ser consciente de su vacuidad: Dios se esconde, él querría creer, pero ese deseo mismo no se le aparece, en este pasaje, como un signo de su elección. Nada más laico: está dispuesto a recibir a Dios si Este existe, pero sigue dudando. Se notará, por otra parte, que esta incertidumbre no se refiere tanto a la existencia del Todopoderoso, como a Su Bondad. El precisa bien, en efecto, para que no haya malentendidos: si el Dios que existe es el padre de Jesús,⁶⁶ que me haga una señal. Pero sabemos que el Creador, o simplemente el administrador de este mundo podría ser, también a sus ojos, el Gran Ilusionista. En este caso la jerarquía subsiste, pero al revés. Gustave pide a Satán, si es él quien gestiona nuestros asuntos, que tenga la bondad de quedarse en su casa: nada de visitas, por favor. De hecho, es el Maligno que va a manifestarse a Smarh, a San Antonio: la vieja creencia fatalista sigue en pie; lo peor es lo seguro, este mundo no es nada más que el Infierno. ¡Qué farsa demoníaca si el alma más noble, la que se abre a Dios, suscitara precisamente por esto la aparición del Diabolo! De todos modos, Gustave lo sabe, nadie viene ni vendrá. Esta invocación desesperada es lanzada, por otra parte, en medio de otros lamentos —más laicos, por lo menos en apariencia. El hijo menor mal amado quiso conocer el amor terrestre carnal, el gran cariño de una mujer lo habría valorizado: ha reclamado vanamente el genio. No es nada: "No cuento ni siquiera conmigo— tal vez sea yo un ser vil: creo, sin embargo, que hubiera tenido más virtud que los demás, porque tengo más orgullo". Y añade irónicamente: "Alabadme, pues". Pues se ha convencido, sabemos, de que la virtud basada en el orgullo es, por esencia, infernal. Hacia esta época,

⁶⁶ Escribía en el mismo cuaderno, unos meses antes: "¿De dónde viene que yo quiera que Jesucristo haya existido y que esté seguro de ello? ¿Será porque me parece que el misterio de la pasión es lo más hermoso que hay en el mundo?" (*Souvenirs*, p. 49). La Pasión es la generosidad infinita del Señor, que se hace hombre para salvar a su vasallo. Inversamente es el principio, entrevisto por Gustave en este momento y que, más tarde, se impondrá a la sordina, de "el que pierde, gana": esta muerte ignominiosa y consentida, el horrible fracaso del profeta en la tierra es, en alguna parte, en los cielos, una misteriosa victoria. Gustave nunca se tomó por el Cristo, pero el esquema cristiano le servirá muy pronto para organizar su neurosis, para darle su sentido profundo y su orientación temporal.

anota los siguientes pensamientos en su cuaderno, inspirados tal vez en un kantismo mal comprendido: "Nunca el hombre conocerá la Causa, pues la Causa es Dios. Sólo conoce ~~se-~~cesión de formas fantasmáticas. Fantasma él mismo, corre en medio de ellos, quiere alcanzarlos pero le huyen... Sólo se detiene cuando cae en el vacío absoluto: entonces descansa". La Creencia en Nada y la Creencia en Dios son una sola cosa en este texto: la Causa existe, pero por definición sólo puede producir efectos y éstos, por esencia, no pueden remontarse hasta ella; de tal modo, la existencia misma de Dios es la razón por la cual, fantasmas vanos, no conocemos nunca nada más que fantasmas antes de caer en la Nada absoluta. Lo cual equivale a decir: sin Iglesia, el misticismo no es o es la comedia voluptuosa pero sin significado que se da un Fantasma. Sin embargo, "querría que Cristo hubiera existido: de esto estoy seguro". No hay Cristo sin apóstoles: "Eres Pedro y sobre esta piedra..." No hay Cristo sin Iglesia. Pues bien, sí: hubo en otras épocas, en los primeros tiempos del cristianismo y sin duda hasta la Edad Media, una Santa Iglesia, expresamente encargada de asegurar por vía jerárquica las comunicaciones de la aldea con el Castillo. Pero fracasó en su tarea, del mismo modo que la aristocracia secular, al mismo tiempo y por las mismas razones: desde entonces las comunicaciones quedaron cortadas. El misticismo es un error, sólo tenía sentido en un universo religioso y gobernado por los papas: se concedía a ciertas personas un teléfono blanco para hablar directamente con el Castellano. Pero, a diferencia del pietismo burgués, este privilegio, lejos de destruir la jerarquía, empezaba por suponerla: sin ninguna duda la Orden se consideraba desafiada y reaccionaba al principio bastante mal; pero comprendía sin tardanza que la presencia directa de Dios en ciertas almas de excepción sólo podía confirmar, para las otras, la necesidad de una intercesión: se permitía excepcionalmente a algunos tomar un atajo, mientras la masa de los fieles se encaminaba a la escalera monumental, pero el término del ascenso era el mismo y estos privilegiados, que habían subido más velozmente y más alto, eran testimonio de ello ante la catolicidad en pleno. Gustave soñará toda su vida con la experiencia mística, pero comprendió muy pronto que ésta, lejos de compensar la desaparición de la Santa Iglesia, quedó abolida con ella. Hoy diríamos que, para Gustave, el

feudalismo espiritual, al perder su poder carismático, se transformó en burocracia. Flaubert no saldrá de su clase: en todo caso, no de esa manera. Todo lo que puede hacer es no consentir jamás, no resignarse ante el hecho realizado, acongojar su corazón con una tristeza inconsolable, transformarse, él, burgués liberal, en mártir de la imposible ascensión.

Lo que deplora este corazón feudal es la caída del Antiguo Régimen. Un papa, representante de Dios sobre la tierra, una Iglesia, un monarca de derecho divino, Su Nobleza; por debajo, la chusma, iluminada, no obstante, por la fidelidad y la fe de los dos grandes cuerpos sagrados: la santidad de éstos les viene, en efecto, al uno como al otro, de que, sacerdotes o soldados, sus miembros instituidos, en cada grado, se caracterizan por su fanatismo —olvido radical de sí, devoción sin reserva a sus superiores, al cuerpo en su totalidad, al principio trascendente que, resumido en una persona, hace su unidad. Es en esta sociedad que Gustave, sin abandonar el estado llano, hubiera podido, mediante un hermoso martirio, o una obra maestra, escapar de la burguesía: es en ella donde un triunfo lo habría desclasado.

Por desgracia, esta nostalgia misma está falseada. Por lo pronto, por el resentimiento: en cierto sentido. Gustave no puede aguantar este bello mundo feudal: le reprocha ferozmente el no existir ya más. La mayor parte del tiempo no es posible ya medir, en sus cartas y sus declaraciones, la fuerza de su nostalgia, si no es por la violencia de sus invectivas contra el régimen desaparecido o contra los que aún pretenden representarlo. Además, en el hecho mismo de que esta sociedad no haya aguantado el golpe, encuentra él la prueba de que éste no era nada más que un arreglo demasiado humano: si Dios la hubiera establecido, ¿cómo habría permitido su derrumbe? Si la hubiera sostenido con Su concurso providencial durante más de un milenio, y contra la naturaleza humana, ¿es posible imaginar que la haya dejado, un buen día, abandonada a sí misma? Es así que la nostalgia de Gustave se destruye por sí sola: sólo puede llevar el luto por una bella mentira: si hubiera vivido en el siglo de oro del cristianismo, en el siglo XIII, habría tenido la cabeza hecha de tal modo que no hubiera podido no creer en estas ingenuas fantasmagorías. Dicho de otro modo: nació demasiado tarde para poder ser engañado felizmente por la mentira vital que tanta falta me hacía. Entonces, ¿qué que-

da? Una religión tan bien inventada que pudo responder durante varios siglos a las exigencias del instinto religioso, pero que, dejando eso de lado, no es nada más que un tejido de disparates, ni más ni menos que el fetichismo. Los dioses mueren: esto es lo que Gustave quiere decir. Pero a este pensamiento mismo —que, racionalizado, significaría que las instituciones religiosas duran sólo cierto tiempo y que una Fe reemplaza a otra— Gustave le suele dar, hay que tomarlo en cuenta, un alcance mágico: los Dioses mueren, por lo tanto vivieron; no eran enteramente invenciones de los hombres, a menos que estas invenciones hayan adquirido, antes de disecarse, no sé qué violencia sobrenatural. En el instante mismo en que el joven burgués disuelve las religiones en la Historia, confiere a ésta una dimensión sagrada. Como si para él la ideología religiosa, en el momento en que la ideología liberal la aplasta, se infiltrara en ella, sin ser vista, y la hechizara. En este sentido, para él el Antiguo Régimen— error triunfante y única satisfacción posible del instinto religioso— nunca fue ni será y, sin embargo, no cesará nunca de ser en tanto sistema normativo que, inflexible e irrealizable, denuncia la pequeñez de nuestros valores y nuestras instituciones y, en las sociedades feudales, desenmascara la tontería y el egoísmo de las aristocracias; es el único objetivo válido que nuestra especie, en su trans-ascendencia, puede darse; pero también es el que ella no alcanzará jamás; en este sentido hay que concebirlo como la luz misteriosa que ilumina la historia y confiere a esta mescolanza de azares incongruentes y estúpidas fechorías el sentido oscuro e inquietante de un formidable fracaso iniciado con la caída de Adán y que recomienza indefinidamente desde entonces. No nos asombremos de ello: Gustave no es el primero y no será el último en considerar que su propia vida es un resumen de la aventura humana.

Adolescente, Gustave ya había descubierto la estructura tridimensional de su especie interior. Elevaciones y caídas son determinaciones repetitivas de la vertical absoluta, es decir, de sus relaciones con lo Eterno; la profundidad, en cambio, es un movimiento irreversible hacia ese otro absoluto, la Muerte, es la orientación hacia lo Peor. Así, sea cual fuere la ocasión, lo vivido se despliega en un triple registro. Alienación religiosa y primitiva a la familia o *Fatum*; alienación racional y laica en apariencia —en profundidad irracional y

sagrada— a la ideología del pater familias; alienación a la jerarquía monárquica y teocrática que se niega y, sin embargo, lo somete: tres sistemas, tres tipos de interpretación que se proponen a la vez para cada experiencia y, al hacerlo, la descuartizan. Entendamos bien: si los grandes temas religiosos, épicos o sociales, no son puestos en cuestión, inclusive si se trata de la percepción más banal, de la reflexión más simple, éstas estarán tensas hasta romperse y deformadas por estas fuerzas divergentes: por tal razón, todo lo que él concibe, todo lo que siente, todo lo que escribe nos aparecerá siempre con un triple fondo; ocurrirá también que sus declaraciones o sus reacciones nos parezcan forzadas o, como dice él, “esforzadas”: la falta radica en la extrema tensión que sufre una percepción que, en el mismo instante en que nace, es penetrada por tres intenciones constitutivas y divergentes. Pensemos que una simple mirada a un espejo, cuando se afeita, evoca, al mismo tiempo que feroces ganas de reírse, la Razón analítica en su forma primitiva de superstición aterradora: Gustave ve la carroña. Pero simultáneamente su resentimiento condena, en nombre de la Muerte y de la Nada, las estúpidas costumbres burguesas: ¡qué locura afeitarse a su futuro cadáver! Lo cual no impide al joven observar atentamente su imagen para ver si su nariz se ensancha, si la vulgaridad burguesa está venciendo a la Gracia de arriba, a esa belleza que el beso de una princesa fijó durante algunos años en su rostro. Como se ve, todas las intenciones fundamentales y divergentes lo trabajan a la vez, incluso la satisfacción sin calor de no encontrarse tan mal después de todo y, tachándola con un gesto de rabia, la intención rencorosa de llevar todo a lo peor e inspirarse horror no sólo como especie sino en su contingencia de criatura sin Creador. He hablado de descuartizamiento: en el ejemplo elegido, en efecto, cada dimensión-fuerza aparece como un árbol que han inclinado hacia el suelo y que se vuelve a erguir con brío, arrancando del suelo las estacas que lo retenían. Pero, lo hemos visto también, no es raro que estas mismas líneas de fuerza, en vez de apartarse las unas de las otras, se vivan como las estructuras de un espacio curvo, a veces incluso esférico — determinando la percepción a plegarse de acuerdo con este curvamiento: en este caso, los términos extremos se juntan y la plétora de significados, lejos de estallar en un desgarramiento insostenible, se cierra en circuito cerrado y

las contradicciones pasan de una a otra: es el descalabro de los torniquetes; en estos laberintos movientes la violencia cede su lugar al estupor, pero el malestar de Gustave no es menos grande, puesto que el movimiento mismo de su pensamiento lo lleva de una idea a su contraria, sin que pueda renegar ni reconocer el rigor de las transiciones. Hemos indicado al pasar un cierto número de torniquetes en los que *Fatum*, Cientificismo, Fe, Dios, Nada, jerarquía feudal y burguesía igualitaria se organizan en calesitas, obligando al joven, fatigado, a "girar en torno a su pensamiento", como escribe en su primera Tentación.

C. LA "TONTERIA" DE GUSTAVE

El tonto no siempre tiene el aire oprimido
que le corresponde

Marcel Jouhandeau

La conclusión de este combate, sin vencedores ni vencidos, entre las dos ideologías, parecerá a la vez sorprendente y rigurosa: Gustave es tonto.

Hay un punto en el cual todos los intelectuales burgueses del siglo XIX están de acuerdo: el burgués es el filisteo. Joseph Prudhomme, a partir de 1830 —fecha de la aparición de las Escenas populares— ronda sus conversaciones y sus correspondencias; en todos —en el mismo Flaubert— oscila este nombre entre la universalidad singular del mito y la precisión abstracta del concepto. Se dice a veces: "Habla como Joseph Prudhomme"; y otras: "Es un Prudhomme". Y cada cual, por supuesto, pone lo que quiere en esta figura legendaria. Pero esta denuncia de la tontería burguesa va acompañada, en los escritores constituidos en cuerpos más o menos organizados y que se reconocen en los salones literarios, de un agradable sentimiento de superioridad. Ya se trate de jóvenes nobles, de "bohemos" o de burgueses idealistas y totalmente inconscientes de su clase, piensan que sus ironías o sus declamaciones vengativas bastan para probar que ellos no son de la misma especie que el sub-hombre que estigmatizan. Su indignación es tónica y no carece de una cierta actitud. Por supuesto, la Tontería tiene al mundo

de su parte, "su nombre es legión", pero sigue siendo, a sus ojos, una privación, una ausencia; el que padece de ella pasa por ser nocivo, pero es nocivo, por lo pronto, para sí mismo. Para Flaubert, y sólo para él, la tontería es una fuerza positiva y el tonto se convierte en un opresor. Esta abyecta plenitud triunfa, ya ha triunfado y el artista se mantiene a la defensiva. Pero la lucha es demasiado desigual: en relación a esta presencia opaca, universal, es él quien se siente como una negación impotente y crispada, un defecto del ser. Pero hay que mirar de más cerca. Pues Flaubert reúne bajo el mismo nombre dos Tonterías contradictorias, de las cuales una es la sustancia fundamental y otra el ácido que la corroe. Entre ellas la lucha es continua y el match siempre nulo. Una sola cosa es segura: bajo uno u otro de sus aspectos, la Tontería siempre triunfa. Es lo que sugiere intencionalmente el espectáculo horrible del abate Bournisien y de Monsieur Homais, vencidos por el mismo sueño y mezclando sus ronquidos junto a la cabecera de una muerta que no han sabido ni curar ni salvar del infierno.

1. DE LA TONTERIA COMO SUSTANCIA

A los nueve años, Flaubert la descubrió en sus dos caras complementarias: la ceremonia y el lenguaje. Pues escribe a Ernest el 31 de diciembre de 1830: "Tienes razón cuando dices que el día de Año Nuevo es tonto". Y, al fin de la misma carta: "Hay una señora que viene a ver a papá y siempre nos cuenta tonterías, las escribiré".

a. La ceremonia

El día de Año Nuevo: regalos y felicitaciones, visitas, abrazos, votos de felicidad. Los niños son víctimas y cómplices: se han puesto sus mejores ropas, saludan y dicen lo que hay que decir. Gustave descubre la tontería de estas solemnidades. A decir verdad es Ernest —pese a estar más integrado— el primero en hacer el descubrimiento. Gustave no hace más que darse cuenta de la situación. Pero para siempre. Guiado por la observación, acaso atolondrada, de

su amigo, toma la distancia ínfima que su frustración, rajadura invisible, le permite. Debemos notar, por otra parte, que se trata de una previsión más que de una experiencia, puesto que la tontería del primero de enero se le aparece el 31 de diciembre. Pero es por saber de antemano lo que va a pasar al día siguiente: algo lo molesta y lo aburre; Achille estará presente, tal vez, y será objeto de atenciones particulares. El hecho es que Gustave, desterrado en el corazón de la ceremonia, se arranca de lo inmediato, deja de tomarla en serio, descubre su carácter convencional. Esto no equivale a disolverla: lejos de reabsorberse en los individuos, la relación objetiva se espesa, se carga de misterio. Es absurda, puesto que no se funda en la creencia religiosa: la Navidad y la misa de gallo no suscitan por cierto la misma desconfianza despectiva en el niño. El día de Año Nuevo, fiesta laica, se le aparece a Gustave, ya misántropo, como una serie de felicitaciones desprovistas de sentido que unen, durante algunas horas, a personas que casi no se quieren, o no se quieren del todo. Peor aún, los sentimientos están aprendidos: la gente está adiestrada para amarse por encima del odio. Hay una banalidad afectiva que disfraza un instante, para los sujetos mismos, el verdadero color de los sentimientos. Flaubert no lo olvidará: muchas veces se ha mostrado que sus personajes reciben de afuera —y particularmente de la literatura— “abstractos emocionales” que pretenden anticiparse a las emociones reales. El Diccionario, que se encarnizará durante treinta años por poner al día, no establece ninguna diferencia entre las ideas hechas, de las que hablaremos pronto, y los sentimientos recibidos. Ejemplo: “Cocoliche. Manera de hablar a (sic) los extranjeros. Reírse siempre del extranjero que habla mal en francés. Enlucido. En las iglesias. Despotricar contra. Esta cólera artística está extremadamente bien vista”. ¿Se dirá que esta risa de encargo es forzada? ¿Que esta cólera es fingida? En absoluto: son ceremonias afectivas que se celebran en el interior, pero superficialmente. Y se cree en ellas: es la tontería sentimental.

Pero, al mismo tiempo, los gestos y los sentimientos aprendidos constituyen los ritos de la integración: el primero de enero el niño siente que, si pudiera observar seriamente la costumbre, participaría de veras en la reunión. En cuanto a la tontería del ceremonial, no puede descubrir si es el ojo

el que se la descubre o si existe al descubrirla. De todos modos, Gustave no es, a los nueve años, ni el Ingenuo, ni Micromegas: las visitas de Año Nuevo las hace con su familia. La primera carta a Ernest lleva la fecha del 31 de diciembre y, el día anterior, le había escrito a su abuela una nota sin duda dictada y corregida:⁵⁶ "Me apuro a terminar mis deberes y le deseo un feliz año". Más aun: en la misma carta, que denuncia la tontería de esta etiqueta, se pliega de buen grado a ella, espontáneamente: "Te deseo un feliz 1831, besa con todo cariño a tu buena familia en mi nombre". ¿Los saludos de Año Nuevo adquirirían sentido si se dirigieran a amigos verdaderos? El niño, por supuesto, no saca conclusiones, no ve la contradicción de su conducta. Y es porque está más que a medias sobornado por la costumbre. Sólo un adolescente en rebelión podría pretender ver tal o cual uso con toda objetividad, desde afuera, y negarse a acatarlo. Gustave vacila: adivina la extrañeza de esas costumbres que son las suyas por no participar enteramente en los fines comunes. Se podría hablar aquí de una objetividad difusa, de un espesamiento de las conductas: las personas se vuelven abstractas, inesenciales; lo esencial es la comedia que representan creyendo en ella. La actitud colectiva absorbe a los individuos, los utiliza y se afirma en su absurdo, como la realidad material que los suprime para su beneficio. El ballet se plantea para sí; ya no está regulado por nadie: es él, por el contrario, que se da como regla. Se produce aquí una inversión completa de la relación clásica: *Mens agit mollem*. Es la materia que agita al espíritu. Cada año, en efecto, la ceremonia emerge de la noche de las edades, siempre más densa, más espesa, más inerte, más absurda y ella, por la sucesión mecánica de sus ritos, arma la comunidad de los hombres vivos. Hasta el fin de su vida Gustave conservó la misma opinión sobre las actitudes colectivas; jamás imaginó que pudieran tener otro fin que el de unir provisionalmente a seres cuya esencia es la impenetrabilidad, o que pudieran reflejar un movimiento defensivo u ofensivo de su clase, de los medios dirigentes. En 1866, cuando habla del chic, "esa religión moderna", tiene los mismos acentos que en su carta a Chevallier: "Opiniones chic: estar a favor del catolicismo (sin creer una palabra), de la esclavitud, de la

⁵⁶ Ni una falta de ortografía.

Casa de Austria, acompañar el luto de la reina Amelia, admirar Orfeo en los infiernos, ocuparse de comicios agrícolas, hablar de deportes, mostrarse frío, idiota hasta el punto de echar de menos los tratados de 1815. Esto es lo más nuevo de lo nuevo!"⁵⁷ No se trata para él de una propaganda o de una práctica reaccionarias que intenten oponerse al avance de las fuerzas liberales: es una caterva de tonterías desfondadas que se imponen a la nueva generación porque se impusieron a las generaciones precedentes ("¡Es lo más nuevo de lo nuevo!") suscitadas por un movimiento que les viene de tiempos abolidos, están gobernadas en exterioridad como los móviles de la mecánica newtoniana. Pues la tontería es infinita porque siempre viene de afuera —de otra época, de otro lugar; es inerte y opaca dado que se impone por su pesadez y que no es posible modificar sus leyes, en una palabra, es cosa, puesto que posee la impasibilidad y la impenetrabilidad de los hechos de la naturaleza. Lo mecánico se superpone a lo viviente, la generalidad suprime la originalidad de la experiencia singular, la reacción prefabricada se sustituye a la praxis adaptada. Es el reino impersonal del "Se": visito a mi tío porque se visita a los tíos en ocasión del primero de año. Pero, por otro lado, es la reificación propia de la sociedad burguesa, vivida en la complicidad y el rechazo por un burgués que se ignora: en la medida, en efecto, en que algunas de las ceremonias "distinguidas" han perdido su significado cristiano y se revelan como simples convenciones, en la medida en que la burguesía se muestra al joven Flaubert como incapaz de inventar su sagrado y de instaurar relaciones realmente humanas no hace más que denunciar su empresa de atomización por la forma en que intenta luchar contra ella superficialmente o, por lo menos, disfrazarla.

Si la tontería es cosa, las cosas pueden ser tontas: Gustave detestará todos los vestidos, todos los útiles que apuntan en su persona a un uso cualquiera: conocemos sus tiradas contra las botas, el ferrocarril, los "ómnibus". "¿Puede haber algo más triste que un cuarto de hotel con sus muebles, que fueron una vez nuevos, usados por todo el mundo?" Aquí la materia se afirma y denuncia a los clientes como intercambiables, inesenciales. "Es el arte solo... que os proporciona todos vuestros encantos... Uno se enamora del vestido y

⁵⁷ A George Sand, 29 setiembre 1866.

no de la mujer, de la botita y no del pie, y si no poseyerais la seda, el encaje y los terciopelos, el pachulí y la cabritilla, las piedras que brillan y los colores con que os pintáis, ni siquiera los salvajes os aceptarían, puesto que tienen esposas tatuadas... Por otra parte, el vestido, por ser el signo manifiesto de la castidad, forma parte de la virtud y es en sí mismo una virtud... Así, cuanto más vestido sea el vestido, es decir, más antinatural, incómodo y feo, tanto más hermoso... y, sobre todo..., ¡distinguido!"⁶⁸ Aquí tenemos, pues, a la mujer, reducida a sus aprestos. De golpe, la falda, el corsé, los guantes y los cosméticos son, por sí solos, toda la mujer. Inversamente, Gustave contemplará estupefacto todo objeto material que, en su espíritu singular, revele la materialidad de su dueño. Se sabe la importancia que tuvieron para Flaubert las "chinelitas pardas" de Louise Colet ("Mirándolas pienso en los movimientos de tus pies cuando están dentro de ellas y que guardan su calor") o, después de la muerte de su madre, los vestidos que ésta se había puesto. Hay que recordar, sobre todo, la gorra de "Charbovary", que manifiesta la estupidez de su dueño al punto de no ser en realidad nada más que el mismo Charles metamorfoseado en gorra. El doble movimiento que convierte a la coqueta en una cosa y que eleva un cubre-cabeza a la dignidad humana podemos considerarlo aquí como un aspecto de eso que he llamado lo práctico-inerte. En este sector los hombres, absorbidos por la materialidad y las cosas, hechizadas por la acción que las sella, son intercambiables; la inerte unidad del sello, que se impone de afuera a las personas, se identifica con la unificación activa de la materia obrada, que se degrada por su triunfo mismo y sólo subsiste por inercia. Lo práctico inerte es también un género cuya tontería, tal como la concibe Flaubert, no es más que una especie. De hecho, no se trata aquí de los avatares de la producción, sino de los del uso: en el movimiento complejo de la apropiación y del goce, y en las ceremonias que lo acompañan, la cosa inanimada y la persona humana intercambian perpetuamente sus funciones y sus estatutos, sin que nunca ésta haya producido a aquélla.

⁶⁸ *Le Chateau des Coeurs. Théâtre*. Ed. Conard, pp. 242-243. Veremos al estudiar la sexualidad de Flaubert que esta reducción a la materialidad tiene por causa y por efecto el fetichismo sexual y que revela también intenciones sado-masoquistas.

Cada cual, a su manera, se incorpora la inercia objetiva. En el abate Bourmisien, los principios del catolicismo habían adquirido la pesadez y la densidad del plomo: se han fundido bajo. Su fe estúpida y beatulona se había rebajado al nivel de sus necesidades materiales: en vez de negar al cuerpo, la fe misma se volvió corpórea. La intransigencia sectaria de este sacerdote es un modo de ganarse la vida y no se distingue, tampoco, de sus groseros apetitos carnales. En cambio, las mujeres "distinguidas" se trasformarán en mecanismos ligeros. En *Le Chateau des coeurs*, la reina de las hadas explica la operación diabólica por la cual los "Gnomos" pusieron en nosotros lo exterior en el lugar de la interioridad: "Los Gnomos sustraen (el corazón) de los hombres para alimentarse de él, y ponen en su lugar no sé qué artefacto mecánico, inventado por ellos, que remeda perfectamente bien los movimientos de la naturaleza... Y los pobres humanos se dejan manipular sin repugnancia. Hay algunos que hasta le encuentran gusto a la cosa... Los hombres... se abandonan a las exigencias de la naturaleza. El espíritu de los Gnomos (la materialidad) ha pasado a la médula de sus huesos, los envuelve... y les oculta como una bruma el esplendor de la verdad, el sol del ideal". Llevando la metamorfosis al extremo, la misma pieza nos muestra a una muchacha que intenta reproducir los gestos y los discursos de dos autómatas para poder, "en cualquier lugar en que se encuentre, rebuznar osadamente sobre la naturaleza, la literatura, los niños de cabellos rubios, el ideal, las carreras hípias y otras cosas". La escena reproduce el doble movimiento indicado antes: se da una vuelta de llave, los maniqués se animan, se convierten en hombres, y la muchacha asustada, fascinada, intenta hacerse maniquí. Pero la materialidad de la pareja de los autómatas se reduce a la espacialidad. Cuando el "Caballero y la Dama" se ponen a bailar, el gesto recibido se apodera de la pareja y la unifica mecanizándola: queda una forma espacial animada de un movimiento exterior, la rotación de un poliedro: "El, con el mentón levantado y el codo en el aire; ella, derecha como una I y con la nariz apuntando al suelo: los dos trazan sus ángulos rígidos en el espacio, verdadera figura de geometría, con buen humor".⁵⁹

⁵⁹ Théâtre. Ed. Conard. pp. 253-254.

De todos modos, la Tontería de primera instancia es la Idea convertida en materia o la materia que remeda la Idea: esto nos lleva a considerarla bajo otro aspecto, tal vez el más importante. Pues ocurre que el Pensamiento se transforma por sí solo en un sistema mecánico y ocurre también que la Mente es invadida por mecanismos autónomos. El Año Nuevo es tonto, pero también hay, en casa de los Flaubert, "una señora que dice tonterías". Tonterías: frases que estaban en ella, que salen bruscamente de su boca y cuya rigidez mecánica excluye toda relación viva con la situación, la verdad o, simplemente, con las frases que preceden. ¿Existen, pues, en la conciencia, sistemas inertes y aislados? No hace mucho la cosa estaba todavía afuera: era la gorra de Charles, el breviario de Bournisien, el vestido y los guantes de la coqueta. Actualmente las cosas entran en nosotros y pululan en nuestras cabezas; la exterioridad se inmiscuye en nuestra vida interior, provocando la explosión del pensamiento. A las cosas en la mente el niño las llamará "tonterías" y el hombre "ideas recibidas". Lo que aquí se nos deja ver es el lenguaje desnudo, la materia sonora que entra por el oído y se establece en el cerebro. A cada instante, no importa dónde, en el anonimato, se fabrica un sistema de palabras, se trasmite de boca a oreja y, para terminar, no puede dejar de venir a depositarse en mí. El sentido de cada palabra es la inerte unidad de su materia, la inerte trabazón de las palabras determina una contaminación pasiva de cada sentido por los otros, un pseudo-pensamiento se perpetúa en mi cabeza, cuyo aparente significado no disimula el profundo absurdo: pues no tiene otro fin que el de unir a los hombres, el de tranquilizarlos, permitiéndoles hacer el gesto del acuerdo; y, ¿sobre qué podrían estar de acuerdo estos seres impenetrables y con intereses tan diversos, excepto sobre nada? La espesa materialidad de la "bocanada inteligible" se acompaña de una ausencia, de una nada que no es otra que el significado. Más grave aún: si la idea recibida es un pseudo-pensamiento, produce en nosotros, por sí misma, una pseudo-conciencia: lo que llamamos reflexión no es nada más que una remisión del lenguaje a sí mismo, un pliegue en el sis-

tema de las palabras. Los autómatas de *Le Chateau des coeurs* presentan un simulacro de vida interior: esto significa que se fabrican ideas recibidas expresamente para el secreto de las almas: son muy parecidas a las otras, por otra parte, salvo que éstas resuenan en la caja craneana en vez de golpear el aire de afuera.

“—El Caballero:

“A sus órdenes.

“(Aparte.) ¡Qué imaginación!... ¡Burbujea!

“(En voz alta.) Permítame un consejo: yo mismo me ocuparé de sus inversiones.”⁶⁰

Como vemos, el monólogo interior del “Caballero” machaca trivialidades manoseadas que traicionan su origen: tan sólo un “burgués” puede decir o decirse (es equivalente, puesto que lo exterior está en el interior) que una mujer burbujea de imaginación.

Flaubert pasará su vida deglutiendo los lugares comunes que atribuimos a los demás y a nosotros mismos. Al fin de su vida escribirá en Bouvard et Pécuchet: “Cosas insignificantes los entristecían: los avisos de los diarios, el perfil de un burgués, una reflexión estúpida oída por casualidad; al pensar en las cosas que se dicen en el pueblo, y que en las antipodas también hay otros Coulon y otros Marescot, sienten que pesa sobre ellos toda la pesadez de la tierra”.

Diversas preguntas vienen a la mente sin tardanza: ¿de dónde saca eso que el señor Dumesnil llama buenamente “su sorprendentemente capacidad para captar (las) tonterías”? ¿Por qué se ha lanzado tan furiosamente a esa cacería? ¿Y por qué razón la tontería ajena se le ha convertido en ese insupportable fardo?

Les daremos un comienzo de respuesta si renunciamos a este otro lugar común: que hay que ser inteligente para registrar la tontería. Digo en seguida: en estas operaciones la inteligencia es inútil; a menudo, estorba. Todo escritor lo sabe: cuando uno corrige pruebas, los errores de imprenta se pasan si uno está considerando el texto desde el punto de vista del sentido o del estilo; para darse cuenta de que una pa-

⁶⁰ *Le Chateau des Coeurs*, p. 251.

labra tiene una letra de menos o dos de más hay que ponerse en el nivel mismo de la grafía, practicar el vacío en sí mismo y dejar pasivamente que los caracteres de imprenta se formen y desaparezcan bajo nuestros ojos. En otras palabras, para descubrir un lugar común hay que padecerlo y no superarlo mediante la utilización que de él se hace. Si Flaubert está aplastado por las ideas hechas es porque está condicionado de tal modo que capta el lenguaje en su nivel. Un ejemplo nos permitirá comprender mejor su prevención. Abramos su Diccionario: en el artículo "Ferrocarriles" leemos: "...extasiarse ante el invento y decir: «Sí, señor, el mismo que le habla. Esta mañana estaba en X; partí en el tren de X; allí arreglé mis asuntos y a las X horas estaba de vuelta»". Es verdad, todos los viajeros decían entonces estas cosas. Las han repetido, apenas modificadas, cuando apareció el automóvil; las repiten aún hoy, palabras más, palabras menos, cuando hablan de sus desplazamientos en avión. Por lo tanto hay, con la aparición de cada nuevo medio de transporte, un cierto discurso, siempre el mismo, que se refiere a la velocidad del vehículo y que encontramos en todas las bocas. ¿Es "tonto"? ¿Es una idea recibida? La respuesta depende del punto de vista adoptado. Sin ninguna duda, se trata de un truismo. Si sabemos de antemano, en efecto, que la velocidad de un avión es de ochocientos kilómetros por hora, no hay motivo de sorpresa por habernos transportado, en dos horas, a mil seiscientos kilómetros de nuestro punto de partida. Pero, para que estas declaraciones se conviertan en perogrulladas, hay que haber decidido, por lo pronto, encerrarlas en concepto. Si nos colocamos, por el contrario, en el punto de vista de los efectos, todo cambia. El deslumbramiento por encontrarse en Moscú cuatro horas después de haber dejado París no es, por cierto, un sentimiento profundo: nadie duda, sin embargo, que no sea ingenuo y espontáneo. Esas cuatro horas han transcurrido por encima de las nubes en una especie de medio nulo, de espacio indiferenciado: al parecer, se tiene la impresión de que no cuentan en nuestra vida y que hemos pasado sin transición de un mundo a otro. Con cada perfeccionamiento de la máquina, cuando, por ejemplo, el avión a reacción sustituye al cuatrimotor, renace nuestro gozoso estupor: parece que toda la tierra estuviera al alcance de la mano; el contraste entre París y la capital soviética es más brutal, uno se complace

en ensueños lógicamente absurdos, pero cuya sinceridad afectiva no es dudosa: se dirá, por ejemplo, que Moscú está más cerca de París que Lyon. Esto es "tonto", puesto que el medio de transporte no es el mismo en uno y otro caso; la frase lógicamente correcta: "Moscú está más cerca de París, si se va en avión, que lo está de Lyon si se va por tren" es desde el punto de vista del entendimiento, insignificante. Adquiere todo su sentido si se considera que un mismo viajero va regularmente por tren a Lyon y en avión a Moscú: su asombro proviene, en tal caso, de la comparación práctica de dos velocidades absolutas. En el mismo "tiempo perdido" (cuatro horas) la des-ambientación es más o menos radical, etcétera.

Por lo tanto, si las mismas frases renacen en todos los labios no es, en verdad, por haberse introducido en cada uno por medio del oído: es por expresar inhábilmente una reacción común, aunque espontánea y justa, si no lógica, a una situación idéntica para todos. Para todos, salvo para Flaubert, para quien un viaje en tren es una prueba temible⁶¹ y que eligió el ferrocarril como símbolo de la civilización industrial que detesta y del progreso social en que no cree. Por no compartir los fines y los valores de los otros viajeros, no reconoce en la frase que todos pronuncian una expresión de su sensibilidad. Desde el mismo punto de partida el entusiasmo de ellos le parece sospechoso: "se extasían". No hay nada sorprendente, pues, si el conjunto de las palabras proferidas, separado de la afectividad que en ellas se expresa, parecé un producto mecánico de reflejo condicionado. Desde la infancia, Flaubert tiene una sorprendente aptitud para descubrir los lugares comunes y la tontería, pues está al acecho y escucha el discurso sin tomar en cuenta la actividad sintética y las intenciones reales del hablador. Queda por preguntarse por qué es él así: sabemos ya la respuesta: es lo que de él han hecho. Ahora bien, sabemos que desde su protohistoria lo encerraron en la pasividad. Esto equivale a decir que es, en su primera infancia, incapaz de realizar un acto de afirmación. He mostrado antes que ignoraba entonces la reciprocidad —que es la garantía de lo Verdadero— y que fue condenado por la indiferencia de una madre morosa a no abandonar el terreno de la simple creencia. Por

⁶¹ Padecía eso que se ha llamado "siderodromofobia".

ello recibió el lenguaje no como un conjunto estructurado de instrumentos que se arman o desarman para producir un significado, sino como un interminable lugar común que no se basa nunca en la intención de mostrar ni en el objeto que hay que designar y que, manteniendo una especie de consistencia propia, lo ocupa y se habla en él, lo designa incluso, sin que el niño ocupado pueda usarlo. Por supuesto, Gustave ha cambiado penosamente: ha sido necesario aprender a juzgar. Pero es demasiado tarde. Está demasiado sumido en un mundo en que la Verdad es el Otro. Cuando juzgue, cesará de creer, pero sin llegar, por ello, a crear una reciprocidad: el Otro perderá su autoridad; eso es todo. En otros términos, no cree nunca del todo en lo que dice, ni en lo que se le dice. Pero tampoco cree más en lo contrario: es insincero en lo que le concierne, y escéptico en lo que concierne a su interlocutor. Por falta de intuición, es decir, de un des-velamiento práctico, juega a juzgar. El acto judicativo es en él parcialmente un gesto: no escoge las palabras, sino que, entre las ideas recibidas, elige las que convienen a la situación; éstas están fabricadas de antemano, es decir que sus vocablos, su orden mismo, ya está dado. La frase ya está hecha: él la enuncia y se sorprende de oírla; siente el desfase entre los ruidos tristes y vagos de su vida y esas piedritas sonoras, las palabras. A la vez, recibe frases de los otros como determinaciones prefabricadas del discurso: para que fuera de otro modo, tendría que considerarlas juicios (verdaderos o falsos) es decir, opinar a favor o en contra. El pensamiento es una praxis común y des-veladora que no tiene más útiles que las palabras, pero que, en cuanto efectúa la labor de reciprocidad, las escamotea en beneficio de la cosa dicha. Cuando esta actividad significativa —que supera hacia el mundo el instrumento del cual se sirve— cesa de manifestarse, la palabra reaparece en su pesadez material como oscura negación del significado. En efecto, la palabra "buey" es un medio de acceso a la tropa real cuando forma parte de un signo complejo que se refiere a un hecho práctico o a una acción (el buey está enfermo; hay que traer la tropa de bueyes). Pero, a la vez, se pasa en silencio: nadie se da cuenta que ha sido pronunciado. Cuando permanece en la oleada pasiva de lo vivido, se pone para sí, por el contrario, y se presenta como la negación del buey, es decir, como una determinación sonora o visual que no re-

mite nada más que a otras determinaciones del mismo orden. Flaubert no piensa nunca: el defensor del "objetivismo" no tiene ninguna objetividad; esto significa que no toma sus distancias reales respecto de sí mismo y del mundo; en consecuencia el lenguaje reaparece en él y fuera de él como una obsesionante materialidad. No pierde, por ello, su esencia, que es significar, pero los significados quedan en las palabras; no remite, finalmente, más que a sí mismo. Es en cierto modo el pensamiento otro —la materialidad que remedia al pensamiento o, si se prefiere, el pensamiento que ronda la materia sin poder salir de ella. El lenguaje, organizándose en él de acuerdo a los nexos que le son propios, le roba su pensamiento (que no es bastante explícito para gobernar las palabras) y lo afecta con pseudo-pensamientos que son las "ideas recibidas" y que no pertenecen a nadie, puesto que, según Gustave, son, en cada uno de los otros, algo distinto de éste. En este nivel, Flaubert no cree que se hable: se es hablado: el lenguaje, en tanto que conjunto práctico-inerte y estructurado, tiene su organización propia de materialidad sellada: de tal modo, al resonar sólo en nosotros de acuerdo con sus leyes, es decir, justamente según el sello impuesto a su inercia, nos infecta con un pensamiento al revés (producido por las palabras, en vez de gobernar a éstas) que no es nada más que la consecuencia del trabajo semántico o, si se quiere, su contra-finalidad. El lenguaje, para Flaubert, no es nada más que la tontería, en tanto que, abandonada a sí misma, la materialidad verbal se organiza en semi-exterioridad y produce un pensamiento-materia. En cierto sentido, no se equivoca, y todos somos tontos en la medida en que cada palabra pronunciada encierra en sí la contra-finalidad que la devora. Y, si se quiere, todos nos expresamos, y todo el tiempo, con lugares comunes. La palabra, por sí sola, es la idea ya hecha, puesto que se define fuera de nosotros por su diferencia con otras palabras en el conjunto verbal. Pero, de otro modo, todos somos inteligentes: los lugares comunes son palabras, en el sentido que las superamos hacia un pensamiento siempre nuevo en la medida en que las utilizamos, ¿quiere decir esto que nos roban nuestro pensamiento? Por el contrario, no cesan de absorberlo y desviarlo. He mostrado en otra parte que la palabra Naturaleza, lugar común del siglo XVIII, limita y desvía el pensamiento de Sade, y que el sadismo es una anti-fisis que

sólo puede pensarse como un naturalismo. Pero la inteligencia es una relación dialéctica de la intención verbal y de las palabras. Siempre desviada, siempre retomada y gobernada, y vuelta a desviar —y así hasta el infinito— el pensamiento cae en la trampa de los lugares comunes cuando cree utilizarlos y, al revés, cuando se lo cree engañado los supera y los pliega a su intención original. Este combate dudoso tiene resultados variables: en todo caso, es un trabajo de todos los instantes. Por no haber llevado a cabo este combate en todo su rigor, Flaubert está incesantemente en estado de extrañamiento ante las palabras: es lo exterior pasado a lo interior, el interior captado como exterior. Escribe y descubre con terror que de su pluma ha brotado un lugar común sin darse cuenta. Es lo que explica sus precauciones oratorias. Cien veces le pasa que debe añadir a su frase este paréntesis: “como dice la portera”, “para hablar como el almacenero”. O también: “Soy como Monsieur Prudhomme que...”,⁶² “como diría M. Prudhomme...”,⁶³ “declaro, como M. Prudhomme”...⁶⁴ Esta comparación le viene espontáneamente a la mente; apenas trazada la palabra, Flaubert la ve y ya no la reconoce; tiene que haber sido un burgués que le ha robado su pluma. De hecho, es su propia burguesía que viene a él como extraña, y de la que él se apura a renegar. Quiere hacernos creer que se divierte, que imita a los viajeros y a los boticarios. Pero, ¿por qué lo haría? Y, ¿por qué justamente en este lugar? La mayor parte de las veces, en efecto, el miembro de la frase, añadido apuradamente, “como diría...”, “para hablar como...”, parece perfectamente estrambótico; la carta es seria, violenta, elocuente, y el movimiento del pensamiento se interrumpe bruscamente con esta lamentable adición. En realidad Flaubert no se expresa como el burgués; habla en burgués porque es burgués. No ha escrito la frase incriminada para burlarse de su clase: ha surgido espontáneamente de su pluma, él se da cuenta de repente y quiere salvarse por medio de la lucidez: pues bien, ya lo sé, hablo como un almacenero —y, al mismo tiempo, prevenir la burla de su corresponsal: estás hablando como Joseph Prudhomme, ¡vamos!— ¿no ves que lo hago queriendo?

⁶² T. V., p. 2.

⁶³ T. V., p. 153, VI, p. 288.

⁶⁴ T. IV, p. 450.

Pero la tontería estalla —en el sentido en que él ~~la~~ ~~en~~ ~~tiende~~— sobre todo cuando esta lucidez tardía falta y deja pasar una frase sin comentarios: lugares comunes y prudhommerías pululan en su correspondencia.

El socialismo, diría Prudhomme, es una ilusión peligrosa. Y Flaubert: “Estas deplorables utopías que agitan a nuestra sociedad y amenazan cubrirla de ruinas”. Según el héroe de Henri Monnier, los viajes tienen valor formativo para la juventud. Gustave está de acuerdo con él: “Uno se roza con tantas personas diferentes que, finalmente, se acaba por conocer un poco el mundo (a fuerza de recorrerlo)”. “No hay rosas sin espinas”, dice uno. Y el otro: “¿No hay, en el fondo de las mejores ternuras, levaduras amargas?” Joseph es célebre por haber dicho: “La nave del Estado navega sobre un volcán” y “Este sable es el día más hermoso de mi vida”. Y ahora, oigamos a Gustave: “El orgullo es un animal feroz que vive en las cavernas y los desiertos. La vanidad, por el contrario, parece un lorito que salta de rama en rama y parlotea a plena luz” y “El genio, como un fuerte caballo, arrastra a su zaga a la humanidad sobre las rutas de la idea”, o también: “La humanidad, perpetuo anciano, recibe transfusiones de sangre en sus periódicas agonías”.⁶⁵ Es él y no el almacenero quien escribe: “Ese famoso órgano genital está en el fondo de todas las ternezas humanas”. O que declara, aterrado: “Allí lleva el amor exagerado al alcohol”. También podría figurar muy bien en su Diccionario: Grecia: admirar el milagro griego. Estatuas. Cuando es bella, decir que va a empezar a caminar (o a vivir). Pues escribe desde Ate-

⁶⁵ Se observará que esta última frase no quiere decir estrictamente nada, pues en las revoluciones y las guerras la humanidad pierde, y no recibe sangre.

Aquí tenemos un pasaje de una carta a la Musa que nos muestra a Flaubert cayendo en los lugares comunes más ajetreados en el momento mismo en que hace un esfuerzo por escaparles.

Después de haber escrito que “el éxito con las mujeres es por lo general una señal de mediocridad y es éste, sin embargo, el que todos los hombres envidian y el que corona a los otros”, intenta describir al “bello sexo” en su verdad y sale esto:

“Máximas separadas”: Ellas no son francas con ellas mismas, ellas no se confiesan sus sentidos, ellas toman a sus culos por sus corazones y creen que la luna está hecha para iluminar sus tocadores.

“El cinismo, que es la ironía del vicio, les falta.

“El corazón de ellas es un piano en que el hombre, artista egoísta, se complace en tocar aires que le permiten lucirse...” etc.

A Louise Colet, 15 abril 1852, t. II, p. 391.

nas: "Aquí está el eterno monólogo fatigado y admirativo que yo me decía al mirar este rincón de tierra en medio de las altas montañas que lo dominan: Es igual. De aquí salieron tipos famosos, cosas famosas y (a propósito de una estatua rota): 'Se diría que (el pecho) va a henchirse y que los pulmones que están debajo se van a llenar y respirar'.⁶⁶ De todo esto, podemos estar seguros, él tiene más o menos conciencia. No tiene un conocimiento claro de todas las banalidades que se le escapan, pero no duda de que el lenguaje es en él, como en los otros, una alfombrilla de banalidades. Y es eso, en efecto, mientras uno no lo utiliza. Se puede, a partir de aquí, comprender la doble actitud de Gustave hacia la Tontería. A veces, en efecto, lo fascina, y a veces le repugna. Es un abismo que le provoca vértigo y es, pesando sobre él, toda la pesadez de la tierra.

Por lo pronto, la fascinación; la tontería, síntesis pasiva, es la plenitud, es el ser. Es también el orden o, por lo menos, es un orden: el que se impone de afuera, apresando a cada persona dentro de un corsé de ceremonias. Flaubert escribió irónicamente que el Diccionario iba a llevar al público "a la tradición, al orden, a la convención general". Pero, por debajo de esta ironía, J. P. Richard tuvo razón al discernir la seriedad y el deseo. Entre la integración por el rito y el éxito social de los tontos, ¿hay una diferencia tan grande? Para llegar hay que jugar el juego a fondo: eso es todo. Para comunicar hay que tomarse en serio. Entonces el grupo o el individuo se mineraliza; Flaubert, mistificado, contempla en el estupor este bloque compacto, de una sola colada, que se ha formado contra él y que mantiene aún, en su inerte cohesión, significados humanos en vías de petrificación. La Tontería es una operación pasiva por la cual el hombre queda afectado de inercia para interiorizar la imposibilidad, la profundidad infinita, la permanencia, la presencia total e instantánea de la materia. Cada vez que Flaubert asiste a la operación se siente engañado y frustrado, y su tío Paralín, el 6 de octubre de 1870, recibe desde la cuarentena de Rodas una carta bastante extraña: "¿Ha reflexionado usted alguna vez, mi querido y viejo compañero, sobre la total serenidad de los imbéciles? La estupidez es algo incommovible;

⁶⁶ A Louis Bouilhet, 9 diciembre 1850, t. II, p. 273, y 10 febrero 1851, p. 298.

nada la puede atacar sin romperse contra ella. Tiene la naturaleza del granito: es dura y resistente. En Alejandría un cierto Thompson, de Sunderland, ha escrito su nombre sobre la columna de Pompeyo en letras de seis pies de altura. Se puede leer a un cuarto de legua de distancia. No hay manera de ver la columna sin ver el nombre de Thompson. Este cretino se ha incorporado al monumento y se perpetúa con él. ¿Qué digo? Lo aplasta con el esplendor de sus gigantesca letras. ¿No es increíble eso de forzar a los viajeros futuros a pensar en uno mismo y a que se acuerden de uno? Todos los imbéciles son más o menos Thompsons de Sunderland. ¿Cuántos de éstos encontraremos en la vida, en los lugares más hermosos y en los ángulos más puros? Y además, siempre nos tiran al fondo... ¡Son tan numerosos, vuelven con tanta frecuencia, tienen tan buena salud! En viaje uno encuentra muchos, pero como no se demoran, divierten. No es como en la vida corriente, en la cual terminan por volverlo a uno feroz".⁶⁷

A los ojos de los viajeros, Thompson se metamorfosea continuamente en columna: basta leer su nombre para que la operación inicial resucite, dicho de otro modo la escritura, crimen perfecto, puro acto de tontería, inerte y virulento, del cual Flaubert no sabe, para terminar, si cambia a Thompson en monumento o a la columna de Pompeyo en Thompson. ¿Diremos que este inglés dio pruebas de inventiva, dentro de la imbecilidad? En absoluto: todos los monumentos de la tierra están cubiertos de inscripciones. La conducta de Thompson es, en sí misma, perfectamente convencional. Lo designa, por otra parte, como viajero y burgués: para este hombre de negocios la columna romana ha perdido todo significado: pertenece a un siglo y a un mundo para los cuales la civilización de la antigüedad ya no representa nada, por lo tanto —según Flaubert— ha caído por debajo de ella. Pero también nos enseña algo sobre su moral y su carácter: es un utilitarista: en vez de admirar la obra de arte como un fin absoluto, hace de la belleza un medio, la utiliza para su publicidad personal; ¡qué serenidad de alma hay que tener para intentar un cosa semejante! Por supuesto, esto se basa en la ignorancia, la falta de gusto, la insensibilidad, la ciega suficiencia y la "vulgaridad". Pero

⁶⁷ Correspondence, t. II, pp. 243-244.

estas deficiencias sólo tienen la apariencia de la negación: de hecho, representan el reverso de una plenitud. Thompson ha conquistado la materia porque la materia, en su alma, había triunfado desde mucho tiempo atrás. Consciente, sería un iconoclasta, un sádico, un loco, un ansioso: el carácter neurótico de su empresa lo hubiera destinado, probablemente, al fracaso. Su éxito se basa en su inconsciencia (que, para Flaubert, carece de relación con lo inconsciente) y esta inconsciencia es ya materialidad. ¿Es, pues, un éxito el deteriorar una obra de arte manchándola con su nombre? Es un triunfo: Flaubert lo cree realmente. La "tirada" sobre Thompson es traída en la carta por una oscura referencia a las relaciones entre una pareja joven y el hospital general. El hospital general es, pues, "los Achille". Achille y Thompson se parecen en que tanto el uno como el otro son usurpadores. El primero confiscó para su provecho la gloria de su padre; el otro se convirtió en el parásito de una obra eterna: usurpa la gloria que debería corresponder a artistas cuyo nombre, para su desgracia, la historia no retuvo. Pues se trata justamente de la gloria. Gustave soñó durante mucho tiempo en perpetuarse hasta el fin de los siglos, incorporándose a la ruda materialidad de una obra. Ahora bien, en 1850, durante el viaje a Oriente, está convalesciente apenas de una caída que, por poco, le rompió los riñones: el primer San Antonio había sido un fracaso ante Maxime y por Bouilhet. Se siente desgraciado, ansioso, duda de sí mismo: tal vez nunca llegará a ser escritor; tal vez su nombre desaparecerá de la tierra al mismo tiempo que él. Con Louise Colet se ha hecho el fanfarrón mucho tiempo: aniquilarse, disiparse como un mal sueño, eso es lo que anhela —y que la humanidad quede tan poco marcada por su breve existencia como si él nunca hubiera sido. Empezamos a conocerlo y sabemos que a menudo hay que cambiar el signo de sus declaraciones: detrás de la que acabamos de citar se oculta una horrible angustia. No es que tema a la muerte: por el contrario. Pero la vida, para él, es ese plazo demasiado breve que se le concede para preparar su entierro. Cuando posaba como el gran funesto ante su querida, por lo menos tenía la obra delante de él: con San Antonio iba a intentar un golpe tremebundo. En 1850 la obra está rota, está detrás, la vida y la muerte son igualmente absurdas: un azar provoca una purulencia, cuando la descomposición ha terminado y

los huesos quedan limpios, nada queda. Y he aquí justamente que esta columna se erige y que lleva un nombre: Thompson ha robado la obra de otro, ha robado la gloria, vive como un parásito de una eternidad ajena. Ha ganado. ¿Acaso es ganar, se dirá, el hacerse tratar de imbécil in saecula saeculorum? Sí, puesto que los imbéciles son legión, puesto que todos son capaces de recomenzar por su propia cuenta este gesto repugnante. Dado que la humanidad es estúpida, Thompson se impone a la humanidad. Como Achille a los ruaneses. Lo que indigna a Flaubert, lo que lo postra, no es el gesto de la tontería: es que este gesto reciba inmediatamente el concurso del hombre y de la naturaleza. La materia de afuera les presta complacientemente su permanencia eterna, su plenitud actual; la materia de adentro, la que ha infiltrado los corazones, les confiere la inmortalidad. Comprendemos ahora que la tontería sea vertiginosa para Flaubert: es una caída libre en el fondo de la eternidad material y social; comprendemos que le parezca infinita: de hecho, el gesto del imbécil es sólo una mecánica lamentable; pero la complicidad de todo le confiere una consistencia increíble; Thompson es infinito porque el joven viajero descubre que este inglés ha triunfado de golpe allí donde el adolescente de Ruán apenas se atrevía a soñar: la mineralización del hombre.⁶⁸ El imbécil y el artista tienen la misma ambición. Por supuesto, Flaubert había intentado realizar la suya por otros medios: la gloria es una mineralización superior: uno eleva la gloria hasta soportar significados en vez de espesar los significados hasta cambiarlos en materia. Genet decía un día: "Una estatua de Giacometti es una victoria del bronce sobre sí mismo". Y es justamente así que Flaubert considerará su obra: una victoria del lenguaje sobre su materialidad. Queda, sin embargo, la inercia del libro, que las generaciones se transmiten como una antorcha, la inercia del nombre sobre la tapa. La gloria no es más que un guijarro —lo que viene a ser lo mismo—, es mi cadáver en manos de los otros. Si es así, ¿cómo condenar a Thompson? ¿Es un bárbaro? De acuerdo. ¿Un usurpador? Por supuesto. Pero, al fin de cuentas, ¿qué hace sino tomar un atajo?

San Antonio, en una versión más tardía, expresará un deseo

⁶⁸ Por otra parte, lo veremos, Flaubert admira a Byron por haber escrito su nombre en la columna de un castillo suizo. Y deseó escribir también el suyo.

muy distinto: "Ser la materia". Esto es reclamar la abolición radical de la determinación humana en beneficio de la totalidad. El anacoreta condena en el hombre sus límites, su inquietud, su conciencia y hasta su vida; pero no piensa en rebajarlas: si la particularidad estalla, queda el ser en su imposible virginidad. Estos dos deseos opuestos —una victoria material de la materia en su materialidad, la materia que realiza su plenitud por la abolición de la vida y del pensamiento— nos permiten comprender a la vez lo que Flaubert detesta en la tontería y lo que, en ella, le da vértigo.

En verdad, entre los dos extremos, la tontería tiene un in-noble "justo medio". Lejos de irrealizar la materia en el Arte, la hechiza penetrándola de significados degradados, se guarda de abolir lo humano pero convierte al hombre en un sentido inerte que se descifra por los mecanismos que han reemplazado a la inteligencia. No importa, el doble postulado de Flaubert se emparenta con el proyecto de los imbéciles: uno quiere dejar su nombre sobre una columna y otro en la tapa de un libro: no hay tanta diferencia. Flaubert lo sabe tanto más porque descubrió la tontería, primero, y porque sus sueños de Artista y de Monje son defensivos. Y, sobre todo, si el tonto no ha logrado la fusión panteísta en el Universo, por lo menos se ha fusionado en la unidad material de una sociedad materialista. En el mundo real, esta victoria fraudulenta es la única posible y Flaubert, en el fondo de su corazón, nunca está muy seguro de no anhelarla.

Inclusive en este nivel, podemos descubrir y comprender la ambivalencia de sus sentimientos. El Tonto es condenado por él sin recursos, con la "ferocidad" de la desesperación. Pero la tontería misma, esa sustancia impersonal, anónima, lo fascina. Desde la adolescencia hasta la muerte coleccionará como un maniático, obstinadamente, las Ideas recibidas. Lo cual equivale a perseguir dos fines contradictorios. El primero, el único que él haya expresado claramente, es, si se quiere de orden catártico. Nadie ve los lugares comunes: la gente se sirve de ellos para unirse, para agradar; son medios de llegar; pero en el momento mismo en que se le endilgan al vecino, su aspecto familiar permite pasarlos en silencio: ni vistos ni conocidos, manoseados, siguen ocultos a plena luz. Bastaría mostrarlos para que produjeran horror: nadie se atrevería a hablar más de ellos. Y esta presentación purificadora no puede ser realizada más que por un exclui-

do. Pero, para presentarlos, hay que perseguirlos, atraparlos al vuelo y escribirlos. Y, en ese momento en que se los escribe, se reafirma una vez más su consistencia, se los graba en la materia; se participa, aunque sea para destruirla mejor, en la ceremonia. En el odip que Flaubert proclama contra el lugar común se oculta un goce indirecto: se da cuenta de ello escribiendo; si él es el único que no se beneficia con la unificación social, se venga descubriendo solo y anotando —en un principio sólo para él— el instrumento de esta unificación. A través de él entrevé lo que se le sigue esquivando: el infinito de la materia y la mineralización de la sociedad; pero el vértigo que experimenta cuando se fascina con la frase escrita comporta, en sí mismo, y como su estructura fundamental, el esbozo de una caída libre hasta el corazón de la materia: Flaubert sueña en aplastar su pensamiento sobre las palabras, en una palabra, volverse tonto. La ambigüedad de su actitud surge claramente en las líneas siguientes: "Todo lo atacaré (en el Diccionario de las ideas recibidas); va a ser la glorificación histórica de todo lo que se aprueba. Demostraré allí que las mayorías siempre tienen razón, que las minorías siempre se equivocan. Inmolaré los grandes hombres a todos los imbéciles y lo haré en un estilo violentado al máximo, con fuegos de artificio... Esta apología de la canallada humana en todos sus aspectos, irónica y ululante de un extremo a otro, llena de citas, de pruebas (que probarían lo contrario) de textos aterradores (lo cual sería fácil) está dentro del propósito, diría yo, de terminar de una vez por todas con las excentricidades, sean las que fueren. Así habré de adherir a la idea democrática moderna de igualdad, a la frase de Fourier, de que los grandes hombres serán inútiles, y es con este propósito, diría yo, que se ha hecho este libro".⁶⁹ Naturalmente, la intención es irónica. Pero el procedimiento no es por ello menos sorprendente: se trata de combatir la tontería en los otros sin atacarla jamás sino, por el contrario, realizándola, convirtiéndose en el medium y el mártir, para manifestarla en su persona: en una palabra, Flaubert sueña con echarse encima toda la Tontería del mundo, de convertirse en su chivo emisario para librar a los otros y para perderse así un instante, para denunciarla y para llevar al extremo, hasta lo innoble, ese "sublime de lo bajo". En cuanto al procedimiento mis-

⁶⁹ A Louise Colet, 17 de diciembre 1852, t. III, p. 66.

mo —por manifiestamente querida que haya sido la extremosidad y aun cuando ni siquiera un lector podía engañarse— es muy revelador de la sumisión profunda de Gustave a la familia, al orden social. ¿Cómo, entonces? Empieza su carta declarando que tiene “un atroz prurito de romperles la cara a los humanos” y que algún día lo hará, “de aquí a diez años”. Luego añade que ha vuelto “mientras espera” a su vieja idea del Diccionario de ideas recibidas. Este muchacho de treinta y un años, que se muere de ganas de trompear al burgués, ¿no tiene, pues, valor para hacerlo? ¿Qué está esperando? ¿La gloria? ¿La fortuna? ¿El poder? ¿Y por qué, inmediatamente después, se toma el trabajo de explicar: “Ninguna ley podría mordirme, aunque me voy a meter con todo (en el Diccionario)”?

¡Cuántas precauciones! Y es un ataque muy curioso este que asume los visos de la sumisión: todo Flaubert está aquí, astuto y dócil: prefiere demostrar por el absurdo, por un apuro hipócrita, por una huelga de celo, la crueldad imbécil de los mandamientos sociales. Ceder en apariencia, exagerar por lo bajo, empujar hasta el límite y al mismo tiempo mostrarse, puro resultado pasivo de la voluntad de los otros, hacerse objeto para inspirarles horror de sí mismos; combatir francamente, directamente, jamás. Pero, en el caso que nos ocupa, se trata de arrancar a los hombres su materialidad para penetrarse de ella uno mismo. En este nivel, la Tontería fundamental es su tentación. Y comprendamos bien que busca en ella, a la vez, la materialidad y la integración social. Todo ocurre como si se repitiera, en medio del horror y el odio: “¿Y si Dios fuera tonto?” En este caso, no habría más remedio que imitar a Achille y a Thompson. Más vale un cerdo satisfecho que un Sócrates descontento. Sócrates no sabe que es Sócrates —y los otros, que lo rodean y lo condenan a muerte, tampoco lo saben. En cambio el cerdo se siente muy cómodo en su chiquero, en medio de sus congéneres, está muy contento de ser cerdo.

Pero, ¿no será tal vez Flaubert un cerdo descontento? Este pensamiento lo llena de terror; la tentación se cambia en asco cuando descubre en sí mismo las ideas recibidas que lo fascinaban en los otros, es decir, el lenguaje como síntesis pasiva, adquirido en la sumisión. En este caso su particularidad no sería la de planear por encima de la Tontería, sino la de estar devorado por ella, el destierro no se haría

dé abajo hacia arriba, sino de arriba hacia abajo; descubriría la tontería de los otros nada más que para infectarse él mismo con ella: Más aún: tal vez haya tan sólo tontería en él y sería él quien, por la estrechez de sus puntos de vista, pondría a los pensamientos de otros límites que éstos no tienen. Aquí el rol de los padres no puede ser sobrestimado: mientras los cuidados sin calor de la señora Flaubert desarrollaban en él su pasividad, la impaciencia de Achille-Cléophas lo designaba a sus propios ojos como el "idiota de la familia" y la superioridad reconocida de Achille le asignaba un estatuto de inferioridad que fue confirmado por sus estudios mediocres.⁷⁰ Desde hace mucho tiempo él interiorizó el juicio de los otros. La prueba es que Djaliouh no sabe razonar. ¿Cómo habría de ignorar, después de esto, que la tontería no es sólo un vértigo permanente, sino que constituye también su pesadez propia, y que el orgullo es sólo una defensa? Lo tenemos aquí de nuevo en la rueda y, volvemos a encontrar el torniquete del que hemos hablado antes: la tontería está fuera y dentro. Unicamente una ligera fisura, un alejamiento ínfimo impiden la integración de Flaubert en la tontería burguesa. Pero esta "distanciación" debida al resentimiento, lejos de salvarlo, lo arroja en el tormento: en la tontería de los otros reconoce la suya, pese a que no puede fundar aquélla en ésta; en cuanto a él, no es capaz siquiera de declarar que no es tonto: la "alfombrilla" pasa a través de él; a lo sumo se siente ausente de su propia tontería: lo ocupa, usa de su boca o de su pluma para expresarse y, sin embargo, él le opone cierta negativa pasiva. O tal vez, sencillamente, este eterno excluido no tiene posibilidades de adherir a ella.

Sin embargo, el retroceso no es suficiente. Se puede juzgar si se compara su gran designio —captar los estribillos en su caldo de cultivo, en su vivero, y mostrármolos— con lo que realizó. Lo que él anhelaba hacer, un autor contemporáneo, Georges Michel, lo ha conseguido maravillosamente en su pieza *Les Jouets*: sus personajes sólo se expresan por lugares comunes. Pero estas "ideas recibidas" no cesan de moverse, se las ha cazado vivas: nos son extrañas y, a la vez, son las nuestras. Y es que, por convencionales que sean, sus propó-

⁷⁰ Meditocre a los ojos del cirujano jefe. Volveremos detenidamente sobre el punto.

sitos están situados. Por lo pronto, en el tiempo: son de hoy para la mayor parte y, si bien hay algunas que provienen de ayer o de anteayer, mantienen su virulencia. En el espacio social, luego: la pareja que continúa de una escena a otra lo que podría llamarse un doble monólogo pertenece a un medio definido: el marido es un pequeño empleado: habitan en una H.L.M.⁷¹ Finalmente, el autor se esfuerza en mostrarnos el origen de estos lugares comunes. La radio parlotea sin cesar en el departamento. En buena medida es ella la que los fabrica. Asistimos a la operación íntegra: las frases que salen de la radio entran por las orejas de los personajes, son registradas, salen de sus bocas, apenas modificadas por lo que se llamará, a pesar de todo, su individualidad. Todo es claro: estos pequeños burgueses son manipulados, se orientan sus deseos y sus pensamientos para hacer de ellos buenos consumidores y buenos ciudadanos. En ellos, otros miembros de las clases medias pueden reconocerse más o menos: entre una capa y otra, entre un medio y otro, hay adherencias. Los intelectuales, por ejemplo, son más resistentes, tal vez, pero están igualmente afectados. La localización rigurosa de los personajes no impide la fascinación del público.

A Flaubert le hubiera deleitado esta farsa. Sin duda no hubiera podido escribirla: a mediados del siglo pasado los "mass media" sólo estaban representados por la gran prensa, cuyas tiradas eran limitadas; el origen y el itinerario de una idea prefabricada son difícilmente comprobables. Por lo menos existe el "de boca a oreja": los lugares comunes circulan, varían, de un medio a otro, algunos franquean umbrales, pasan de un estrato social a otro, hay otros que definen un grupo. Se podría creer que Gustave se va a preocupar de situar los que nos propone. Nada de esto. Para empezar, da a su Diccionario un subtítulo que marca la indecisión de su pensamiento.⁷² Las "opiniones chic" sólo constituyen un sector de las ideas recibidas; éstas están en todas partes, sólo varía el que las cuenta; las primeras son ideas distinguidas que es correcto sostener en las capas superiores de la burguesía y que, a menudo, se inspiran o pretenden inspirarse en opiniones atribuidas a la aristocracia. Pero él, ¿qué hace?

⁷¹ Viviendas económicas suburbanas. (N. del T.)

⁷² Catalogue des opinions chic.

¿Habrá de rechazar únicamente las actividades y las consignas de la "buena sociedad"? En absoluto: encontramos en el *Cataloge* lugares comunes de toda clase: algunos que nacen, ante sus ojos, en el almacén, otros que circulan en su propia clase. No se toma el trabajo de diferenciarlos; por el contrario, nos los da en orden alfabético: cada cual sabe que este orden se impone como último recurso cuando se quiere, como dice Descartes, "suponer incluso orden entre (los objetos) que no se preceden naturalmente unos a otros" o, si se quiere, cuando los contenidos materiales no tienen entre ellos ninguna relación interna. Esta yuxtaposición en exterioridad traduce un rechazo o una imposibilidad de reagrupar las opiniones. El *Diccionario* es, por lo tanto, y debía ser por esencia, una olla podrida.

"Impiedad. Vociferar contra." Es lo que no se hacía con frecuencia en casa del doctor Flaubert. Nadie duda de que esta piedad burguesa, poco compatible con su volterianismo, no sea "chic", ni que no se represente como un reflejo de la piedad de arriba. Por la misma razón, la condenación de la "horrible sonrisa" de "Voltaire: célèbre por su atroz 'ric-tus'. Ciencia superficial", refleja mucho más al romanticismo aristocrático que la opinión de la burguesía liberal. Ver también: **"Felipe de Orleans - Igualdad. Despotizar contra..."** cometió todos los crímenes de esa época nefasta". ¿Quién lo dice? ¿Un republicano? ¿Un partidario de la monarquía de julio? Por supuesto que no. Un legitimista, es decir, un noble o un burgués "snob". **Religión, Republicanos, Girondinos, etcétera.**

En cambio **"Magistratura. Hermosa carrera para un joven"**, es un lugar común de la burguesía liberal: el doctor Flaubert participaba sin duda de esta opinión. Un poco más tarde, la misma burguesía habrá de declarar: **"Ingeniero. La carrera más linda para un joven"**. Pero, en esta nomenclatura heteróclita no hay nada que permita fechar los lugares comunes.⁷³

⁷³ Cuando Flaubert, entre los dieciocho y los veinte años, contempla todas las "carreras burguesas" para terminar rechazándolas con esplendor, no pronuncia jamás la palabra ingeniero. Será menester el auge industrial, el desarrollo del saint-simonismo y del positivismo para que la burguesía liberal empiece a respetar a los politécnicos más que a los magistrados.

También es el burgués volteriano quien dice de los sacerdotes: "Se acuestan con sus sirvientas y tienen hijos a los que llaman sobrinos". A Gustave le gusta oponer unos lugares comunes a otros: al no criticarlos quiere que se neutralicen unos con otros. Es así que el anticlericalismo que se muestra en esta reflexión sobre los sacerdotes está en contradicción con el "buen pensamiento" que se expresa en el artículo Religión. Pero en realidad la contradicción perdería su fuerza si Gustave, como no podía menos, mostrara que estas opiniones provienen de grupos diferentes cuyos intereses se oponen. Por supuesto, es lo que no hace: todo está en el mismo plano; de modo que nunca sabemos quién habla.

Ni de qué. Cuando escribe: "Enfermo. Para levantar la moral de un enfermo reír de su achaque y negar sus sufrimientos", ¿es una opinión "chic"? ¿No se trata más bien de un recurso que se utiliza en todos los medios y del que se está quejando por haberlo sufrido?⁷⁴ Y esto: "Memoria. Quejarse de la propia e incluso jactarse de no tenerla. Pero ruborizarse si alguien nos dice que no tenemos juicio". ¿Quién no ve que el segundo infinitivo suena a falso? En el Diccionario, en efecto, los infinitivos tienen función de imperativos hipotéticos: "Si queréis integraros a vuestro medio, **haced o decid...**", etc., pero si puede ser distinguido quejarse de su memoria y, en consecuencia, esta conducta verbal puede ser irónicamente recomendada, ruborizarse de despecho es una reacción espontánea. Flaubert nota, en las mismas formas, una actitud que hay que tomar y un rasgo psicológico, es decir, un deber y un hecho. Finalmente, el hecho predomina y deberíamos leer más bien: "La gente declara de buena gana que no tiene memoria, pero se pone colorada cuando se le dice que no tiene criterio". También encontramos aquí, desde el principio, una conducta recibida. Pero, ¿qué habremos de decir de "Lacustre (las ciudades). Negar su existencia, pues no se puede vivir bajo el agua"? ¿Es una idea recibida o nada más que una simpleza nacida de la ignorancia, que no tiene consistencia necesaria para poder propagarse? Lo mismo se podría decir "Langosta, hembra del langostino; "Rana, hembra del sapo", etc. Es posible, en efecto, que algunas personas creen eso, pero incluso si la creencia

⁷⁴ ¿No será una actitud de Achille-Cléophas, tal como se la encuentra en su tesis?

está difundida, no es un lugar común, mucho menos una "opinión chic", sino sencillamente un error. Pero Gustave va aun más lejos y no se asusta del juego de palabras trivial: "Asuntos... una mujer debe evitar hablar de los suyos". ¿Cómo orientarse aquí? Ideas recibidas, locuciones, equívocos y juegos de palabras, "perlas", es un revoltijo. Ciertas citas —escasas— corresponden a costumbres vivas que se han transmitido hasta nosotros: "Falta: es peor que un crimen, es una falta (Talleyrand). Sólo le queda a usted una falta por cometer (Thiers). Estas dos frases deben articularse con profundidad". Pero la mayor parte de las otras son recetas ya caducas en el tiempo de Flaubert. Por ejemplo: "Agricultura. Falta de brazos", se decía ya con ironía. Extraña obra: más de un millar de artículos y, ¿quién se siente alcanzado? Nadie.

O más bien, sí: un hombre. Lo más curioso es que él está alcanzado y no parece darse cuenta. Es el mismo autor. Pues, más de una vez las ideas recibidas que descubren los otros son sencillamente sus ideas, las que él expone en su Correspondencia, en amplios movimientos retóricos. Y, por lo pronto, preconiza irónicamente las tiradas: sus cartas están llenas de ellas. ¿Quién más que él ha despotricado contra las instituciones, las prácticas sociales, los partidos, etc.? "Doctor, escribe. Siempre hacerlo anteceder de buen". Es su manía. No se limita por otra parte a decir "el buen doctor", sino "ese bueno de Gautier", "ese bueno de Béranger", "el joven Maxime Du Camp", "ese bravo Parain", etc., etc.; en una palabra, contrajo muy temprano la manía de hacer preceder a los nombres propios de un calificativo. Es verdad que en él la intención es de denigrar: "Bueno, bravo, joven", etc., marcan familiaridad condescendiente. Sigue en pie que el origen de este tic es burgués y, si en el "buen doctor" el adjetivo está tomado en su sentido positivo, marca la confianza y la estima,⁷⁶ es frecuente también que tome, en las clases dominantes, un sentido ligeramente peyorativo: el superior lo usa para designar a sus inferiores. Pero hay algo más grave. He aquí algunas citas curiosas: "Epoca (la nuestra). Despotricar contra ella. Quejarse de que no es poética.

⁷⁶ Y, sobre todo, busca dar un giro personal a las relaciones entre médico y enfermo. El médico es bueno porque nos ama. Hoy se dice que está "muy inquieto", etc. El vínculo económico está enmascarado por la relación humana.

Llamarla época de transición, de decadencia". ¿Qué otra cosa hizo él desde los quince años hasta la muerte? "Gloria. No es más que un poco de humo". Recordemos Agonies: "La gloria misma, detrás de la cual corro, no es más que una mentira". Y sobre todo: "Instrucción. El pueblo no la necesita para ganarse la vida". Y leamos esta frase, extraída de una carta a George Sand: "La instrucción gratuita y obligatoria no hará más que aumentar el número de los imbéciles". Y esta otra: "Importa poco que muchos campesinos sepan leer". Pues no se necesita saber leer para arar y cosechar. Se podrían multiplicar las citas; la conclusión sería siempre la misma: Flaubert capta afuera, en los otros, como ideas recibidas, las opiniones que por dentro vive como los productos reales de sus reflexiones.

¿Es posible que no lo reconozca? Dumesnil señala que, en el repertorio de tonterías que colecciona al margen del *Diccionario*, donde registra las "perlas" que se le escapan a sus colegas más ilustres, no temió incluir extractos de sus propias obras: lo cual tiende a probar que no pretendía escapar a la ley común. Sin embargo, el proyecto del repertorio de tonterías —los más grandes tienen su momento de tontería— no es el del *Diccionario*; por lo tanto, es una coquetería de Flaubert decirnos: soy como los otros; a semejanza de los más grandes, tengo mis desfallecimientos. Del mismo modo el *Canard enchaîné* se otorga a veces la "Nuez de honor". Es muy distinto reconocer la idea prefabricada en lo que se entrega en el momento mismo, como expresión de la pura espontaneidad. Es difícil trazar las líneas. Lo que no se puede decir con seguridad es que Gustave no es enteramente lúcido cuando hace figurar sus pensamientos en el *Diccionario* del no-pensamiento. Pero también es seguro que no los pone allí sin malestar. Recordemos esos incidentes que mechan su *Correspondencia*: "Como diría monsieur Prudhomme", etc. La verdad es que "no tiene ideas" y que es consciente de ello. En otros términos, no tiene los medios de distinguir al pensamiento, como actividad sintética y constructiva, del lenguaje, ni en él ni en los demás; una carta del 15 de julio de 1839 nos informa curiosamente sobre su manera de concebir el acto del juicio:

"Querría verlo abandonar un poco el ensueño... a favor de

la acción, la aurora que él cree tan hermoso (sic)⁷⁶ por el día que crece con brumas. En fin, aquí estoy lanzado al parloteo, a las palabras; cuando empiece a hacer estilo sin darme cuenta, regáñame sin miramientos”.

El “estilo” no es aquí nada más que el parloteo: Gustave se abandona a las metáforas, a lo que llamará más tarde “la hipérbole”, es decir, a las palabras. El lenguaje desborda y desvía su pensamiento: siente que se lo roba y se complace en dejárselo robar. Pero al mismo tiempo tiene confianza en esta palabra hiperbólica que se habla en él sin ser hablada. “El amo está en la Estigia” y los “bibelots de inanidad sonora”, lejos de suprimirse, se apretujan en la portezuela. Este conjunto no voluntario de palabras prefigura la escritura automática. Para los surrealistas, sin embargo, es lo inconsciente que se expresa; para Flaubert el oscuro producto del lenguaje sólo tiene una profundidad verbal. No le otorga menos confianza por ello: si anota en un papel las frases que le pasan por la cabeza, la idea vendrá; él la espera: “Me iban a venir pensamientos”. En realidad, estos vienen o no vienen; él lo reconoce. Pero la actitud de Gustave es típica: pasivo aunque atento, deja que se constituya un orden semántico bajo su pluma, incluso lo ayuda —es su única actividad— por medio de la retórica y, en este vacío sonoro en el que los sentidos son creados por las palabras que se atraen, espía el momento en que emergerá el monstruo: una frase, una determinación del discurso, que será por sí sola una idea y que deberá, para comprenderla, observar pacientemente, como si se tratara de una cosa. Que esta conducta intelectual le es familiar, está probado por las cartas sobre Smarh y los prefacios y comentarios que añadió a sus primeras obras. Y, sobre todo, una carta a Caroline,⁷⁷ de la cual volveremos a ocuparnos.

Después de haber descrito metafóricamente, pero con real profundidad, las dificultades que experimenta para conocerse, agrega: “Si sé en relación a qué me vino esta comparación, que me lleve el diablo. Hace demasiado tiempo que no he escrito y necesito, de cuando en cuando, hacer un poco de estilo”. El estilo es la comparación. Pero la compa-

⁷⁶ Aurore (aurora) es femenino en francés. El calificativo beau (hermoso) no concuerda en género con su sustantivo. (N. d. T.)

⁷⁷ A su hermana, 10 de julio de 1845. Correspondance, Sup. I, p. 50.

ración se hace jugando sobre los sentidos (literales o figurados) de las palabras. El proceso aquí está invertido: Flaubert produce una idea que no es por cierto ni clara ni pura, que se ahoga en el material verbal que la expresa, de tal modo que Flaubert no la mira, como miraría un juicio dado con conocimiento de causa, sino que la adivina, como si estuviera detrás de él, inseparable del juego embrollado de las metáforas. Precisamente por esto se engaña o finge engañarse y pretende no ver aquí nada más que un ejercicio de estilo. Pero, tome al proceso por un extremo o por otro, espera que la idea le llegue, opaca y profunda, si se abandona a las palabras, es decir, a lo que se llamará más tarde la asociación libre. Veamos, en efecto, cómo se encadenan las frases en la carta a Ernest. No hay un nexo lógico entre las frases: el discurso no está gobernado.

Ahora bien, si ocurre que el lenguaje en libertad pueda producir máximas profundas —pues la máxima y el aforismo son, a los ojos de Flaubert, la forma más acabada del pensamiento— es más frecuente que los vocablos asociándose según sus costumbres —es decir, según las costumbres sociales— reproduzcan los lugares comunes. ¿Cómo distinguirá Gustave las ideas nuevas de las ideas recibidas, puesto que tanto unas como otras parecen emerger de las mismas profundidades y lo invaden durante los mismos abandonos? Por el contenido, se dirá. Pero entonces sería menester sacudir su embotamiento, comparar, juzgar. No: la mayor parte del tiempo él las mira surgir y fluir, unas y otras, con el mismo extrañamiento. Simplemente los lugares comunes suscitan al pasar una especie de reminiscencia vaga e irritada. No bien trata de mirarlos, ya se han desvanecido. Y esta impresión de lo ya visto es tanto más frecuente en él cuanto que tiene una singular aptitud para secretar sus propias frases hechas: en él las ideas son de plomo. A los quince años todas sus opiniones están hechas, lo veremos mejor más tarde, y cuando éstas se repiten en el curso de su vida, llegan a hacerse enteramente fijas; se expresa a menudo, a diez años de distancia, con las mismas palabras sobre los mismos temas: nada se ha movido, ni un tilde de la máxima se ha alterado. Es así que muchas veces le ocurre ignorar si se está acordando de sí mismo o del sentido común. Por el contrario, cuando escucha una conversación, ¿de dónde le viene esta impresión de reconocimiento? Lo que el otro acaba de decir, ¿qué es? ¿Una idea que Flaubert recibió? ¿Una idea que

le llegó y que se mineralizó en él? No sabe nada: todo pasa demasiado pronto. Sin embargo, conserva la impresión de que lo han engañado como a los otros. En las *Mémoires d'un fou* se dirige al hombre —es decir, el contexto lo prueba, también a sí mismo— y escribe: “¡Tú, librel Desde tu nacimiento has estado sometido a todos los achaques paternos; recibes la luz con la semilla de todos los vicios, de la estupidez misma, de todo lo que te hará juzgar el mundo, a ti mismo y a todo lo que te rodea según ese término de comparación, esa medida que tienes en ti. Has nacido con una pequeña mente estrecha, con ideas hechas o que te harán, sobre el bien y sobre el mal”. Siguen algunas líneas de sentido pascaliano: Verdad para acá de los Pirineos, error más allá, la Naturaleza no es nada más que una primera costumbre, etc. Y el adolescente concluye: “¿Estás ya libre de los principios de acuerdo a los cuales gobernarás tu conducta? ¿Eres tú quien preside tu educación? En resumen —aunque en este texto distinga todavía las ideas innatas de las ideas recibidas— es perfectamente consciente del hecho de que los otros, mediante la educación, le han compuesto “una naturaleza ya hecha”, que es la misma de ellos. Y a la vez, este texto, más precioso por lo que deja entender que por lo que dice, nos revela que el adolescente no se plantea siquiera, por lo menos en esta época, reaccionar contra los lugares comunes con una actividad crítica. Lo más que puede hacer es oponerlos para que muestren por sí solos sus contradicciones; con la esperanza de que se destruyan unos a otros: es el tipo mismo de la actividad pasiva. De todos modos los ejemplos demasiado generales, prestados y librescos (aquí el incesto está prohibido, allá es habitual), muestran una vez más que la conciencia del lugar común es difusa y embrollada: está por todos lados pero se escapa sin cesar. Y el *Diccionario de las ideas recibidas* es lamentable porque el burgués Flaubert no llega ni a definir mejor la ideología real de su clase ni a reconocer claramente los caracteres esenciales de esa clase misma. Queda la intención que, por otra parte, es pobremente servida por las citas. La ideología burguesa no está, en 1840, enteramente determinada. La prueba es que la burguesía sólo se siente cómoda en un régimen monárquico. Asimismo, sus ideas propias están próximas en cada conciencia de las supervivencias de las ideas aristocráticas. Dos tonterías contradictorias que se acomodan

bastante bien la una a la otra, salvo en algunos representantes de la nueva generación, desolados por estas contradicciones, y de los cuales es Flaubert el ejemplo típico. El joven se ahoga bajo el peso de la tontería de los otros y de su propia tontería, que son inseparables. Vanamente trata de arrojar lejos de sí esas rocas que lo aplastan: está condicionado desde adentro, no sólo por su educación sino por su pasividad, de tal modo que no puede tomar sobre sí ni sobre el otro un punto de vista objetiva. La trampa está bien armada: Gustave nunca se podrá evadir.

2. DE LA TONTERIA COMO NEGATIVIDAD

El único medio de superar un lugar común es servirse de él, hacer de él un instrumento, un medio de pensamiento. Es lo que muestra Paulhan en *Les fleurs de Tarbes*. Flaubert nunca alcanzará esto. He dicho que se limitaba a desprestigiar las opiniones recibidas oponiéndolas unas a otras: es este procedimiento —éste sólo— el que sigue usando hasta el fin de su vida en el enorme y monótono Bouvard y Pécuchet. Pero conoció la tentación de disolver la materia que se acumula en el fondo de su mente echando sobre ella un corrosivo: el análisis, tal como se lo había enseñado el médico filósofo. Debemos distinguir: la tontería del "almacenero" resiste este ácido; éste sólo puede corroer la tontería reaccionaria, ese amontonamiento de falsas síntesis, de ilusiones idealistas que pretenden inspirarse en la ideología aristocrática. Si por lo menos estas mentiras se disiparan, si se pudiera reducir los grandes sentimientos y las ideas elevadas que les corresponden a sus componentes elementales —necesidades, pulsiones egoístas, vanidad— nos volveríamos a encontrar cómodamente en el seno de una tontería monolítica y sin conflicto interior. Flaubert, de cuando en cuando, acaricia la idea de intentar la cosa: y que equivaldría, finalmente, a librar a la ideología burguesa de las supervivencias feudales que la rondan y la desgarran.

A propósito de Graciela "despotrica contra" Lamartine: éste ha hecho algo "convencional, falso" para que las "señoras (lo) lean... ¡Ah mentira, mentira! ¡Qué tonta eres!" Se podría "escribir un buen libro con esta historia" pero "esto habría

exigido una independencia de espíritu que Lamartine no tiene, (un) golpe de vista médico sobre la vida, una visión de lo verdadero...⁷⁸ ¿Y qué habría revelado este golpe de vista médico? Flaubert se da un gusto al decirlo: el hijo de familia se hubiera acostado “casualmente” con la hija de un pescador y la hubiera “mandado de paseo”; la muchacha no se hubiera muerto, sino que se hubiera consolado, “lo cual es más corriente y más amargo”. Y aquí estamos de vuelta en el pensamiento liberal: pequeñas personas, pequeñas pasiones, pequeños intereses. Y Flaubert se apoya en Voltaire para combatir a Lamartine: “El fin de *Cándido* es... la prueba de un genio de primer orden. La garra del león está marcada en esa conclusión tranquila, estúpida como la vida”. Contra la tontería de los otros, sobre todo contra la propia, Gustave invoca la mirada del Padre. El golpe de vista médico reducirá a polvo la “poetización de la realidad”.

Lo malo es que, como ya sabemos, Flaubert detesta el análisis. Sabemos que se ha retorcido de vergüenza y de rabia bajo “la mirada médica” de Achille-Cléophas, que intentó cien veces arrancarse del universo de la Ciencia contemporánea. Es cierto que el doctor Flaubert era volteriano y que hacía “caer en pedazos las mentiras” a los pies del mentiroso. Pero esta negativa a ser tonto, ¿adónde nos lleva? La tontería, echada del pensamiento, se refugia “en la vida”; al “despoetizar la realidad” se revela la mezquindad del burgués. Pues esta invitación a cultivar nuestro jardín es profundamente burguesa. Cuando se trata de aplastar a Lamartine, Flaubert la encuentra excelente. Pero si debiera observarla en su propia vida, le parecería atroz. Está la prueba: en *Le chateau des coeurs*, es esta moral la denunciada:

“—El Gran Pontífice.

“¡Ciudadanos, burgueses, roñosos! En este día solemne... nos hemos reunido para adorar al tres veces sacrosanto Puchero, emblema de los intereses materiales, dicho de otro modo, los más queridos!... Vuestros deberes, oh burgueses, no han sido transgredidos por ninguno de vosotros... Os habéis mantenido filosóficamente en vuestras casas, pensando tan sólo en vuestros asuntos, tan sólo en vosotros mismos... Continuad marchando por vuestro buen caminito, que os llevará al descanso, a la riqueza, a la consideración.

⁷⁸ T. II, p. 398.

No dejéis de odiar lo que es exorbitante o heroico. —¡Sobre todo, nada de entusiasmo!— y no cambiéis nada de nada... pues la felicidad particular, como la pública, no se encuentra más que en la temperancia del espíritu, la inmutabilidad de las costumbres y el glu glu del puchero... Señores sabios... tenéis que comprometeros... como en el pasado, a realizar tan sólo pequeñas investigaciones inocentes que nada perturben".⁷⁹

El la conoce bien: es la suya, la moral burguesa de las pequeñas circunstancias, la que se ha visto forzado a reinventar por sí mismo cuando cultiva su jardín en Croisset o cuando lo hace cultivar por un jardinero deshonesto, la que resiste al cambio, ya se trate de sufragio universal o de socialismo —tildándolo de utopía—, la que, comprobando la "impenetrabilidad de los seres" reemplaza las relaciones de generosidad ("un amigo se haría matar por mí") por relaciones negativas (la honradez: no tocar nada; la amistad, no incomodar, no intervenir, no fastidiar), la que, fijada en los intereses individuales, prescribe vivir la atomización social como una soledad en común. ¿Quién sino un aristócrata puede defender tan vivamente, contra la bajeza utilitarista, un heroísmo en el que Gustave no cree? En su esfuerzo abstracto por situarse por encima de su clase, Flaubert se amolda una vez más al pensamiento organicista y aristocrático de los poetas decepcionados: usa a Voltaire contra Lamartine, pero entrega a Voltaire a Musset, a Vigny. El pensamiento teológico es primeramente aplastado por la Ciencia del padre: Flaubert lo denuncia, sobre todo en la tontería de primera instancia, que se manifiesta en forma de tradiciones desprovistas de sentido (el día de Año Nuevo), de éxtasis poéticos ("ellas confunden sus culos con sus corazones"), de ceremonias católicas (las procesiones, sobre todo, lo enfurecen) o de supersticiones. Pero el libre pensamiento, cuando cree triunfar, se ve rodeado de repente por la ideología que acaba de derribar: ésta, en su forma negativa, como inquietud, insatisfacción, rechazo despreciativo de la finitud, impulso desesperado hacia el cielo desierto, se hace a su vez negación de negación; el liberalismo como destrucción sistemática de la idea recibida es denunciado como tontería de segunda instancia. En la medida misma en que el libre pensador acepta la mediocridad

⁷⁹ Flaubert: *Théâtre*, p. 263. Sexto cuadro: "Royaume du Pot-au-feu". Subrayado por mí.

que descubre, la opaca beatería de los imbéciles se transfiere a él. Esta tontería no es la del Almacenero o la del Burócrata, sino que caracteriza a los burgueses intelectuales; Gustave la encuentra en su medio, entre los volterrianos que lo rodean; no es otra cosa que la inteligencia. Ha logrado, en *Madame Bovary*, mostrarnos la Razón analítica como bajeza de espíritu y suprema imbecilidad, al mismo tiempo que acepta sus principios y sus conclusiones como verdades: el golpe de genio fue encarnarla en Monsieur Homais.

Durante mucho tiempo pasó por un cretino. Flaubert debe haberse divertido con esto. Pero Thibaudet husmeó la trampa: observó que el farmacéutico es, fuera de discusión, inteligente. Más aún, en esta novela lúgubre, que acaba en un naufragio, sólo Homais triunfa, y en toda la línea. Superior a los funcionarios de salubridad, reina en el distrito; por fragmentarios que sean, los conocimientos científicos con los que se pavonea demuestran una cierta instrucción; el ascenso de los Homais es parece al de los Flaubert: el hijo será médico y el nieto dirá: "Somos una familia". Flaubert, sin ninguna duda, quiso pintar un librepensador ridículo; pero quiso, al mismo tiempo, darle la razón. ¿Cómo no se vio que Bournisien está concebido especialmente para justificar las diatribas de Homais? ¿Qué le impedía al autor mostrarnos un sacerdote menos repugnante que este cura materialista, ignorante, que come y bebe por cuatro, no entiende nada de las almas y a quien la tontería lleva a la intolerancia? ¡Extraña mistificación! En el mismo libro, Flaubert nos muestra la estupidez odiosa de un anticlerical y la estupidez odiosa de un sacerdote que justifica plenamente al anticlericalismo: ridiculiza en Homais sus propios pensamientos: pues, al fin y al cabo, es él quien escribe a Michelet el 6 de julio de 1861 esta frase que el boticario habría sin duda rubricado: "El gran Voltaire terminaba sus notas ínfimas con las letras E.L.I.⁸⁰ Le estrecho la mano en el odio común a la Anti-fisis". Inversamente, ¿qué es lo que repugna a Flaubert en la célebre profesión de fe que endilga al boticario? Releámosla: "Tengo una religión —dijo Homais—, creo en el Ser Supremo... que nos puso aquí abajo para cumplir con nuestros deberes de ciudadanos y de padres de familia... Pero no tengo necesidad de entrar en una iglesia... No ad-

⁸⁰ Ecrasez l'infame. (Aplastad al infame).

mito (las creencias cristianas) absurdas en sí mismas y completamente opuestas a todas las leyes de la física, lo cual nos demuestra... que los curas siempre han vegetado en una torpe ignorancia".⁸¹ ¿La ignorancia de los sacerdotes? Flaubert está convencido totalmente de ello. ¿Los dogmas? En todas las religiones se le antojan perfectamente estúpidos. ¿La superioridad del pensamiento científico sobre el pensamiento religioso? Nunca ha cesado de afirmarla hasta el fin de su vida. Más aun: Homais hace más concesiones que las que Gustave hará nunca: tiene una religión, cree en el Ser Supremo. Flaubert, por su parte, hemos visto que trata vanamente de creer en él. Entonces, ¿en dónde está el ridículo? En la satisfacción complaciente del boticario. Flaubert no le reprocha destruir con la Ciencia las creencias cristianas; le reprocha el poner en la Ciencia una confianza incondicionada; su tontería estalla en las palabras "opuestas a todas las leyes físicas, lo que demuestra...": una inmensa fatuidad se revela aquí, una fe tan estúpida como la otra; lo Absoluto no ha hecho más que desplazarse: la Religión lo situaba en el cielo, el Cientificismo liberal lo pone en la razón humana. Y este Ser Supremo, en el cual pretende creer el boticario, le recuerda a Flaubert el culto revolucionario que el "abhorrecible" Robespierre había instaurado. Esta abstención no tiene más fin que la de garantizar la racionalidad del universo y la ética de la burguesía: el Dios de Homais no es en absoluto la confrontación del hombre; lo diviniza, por el contrario, y se pone bajo sus órdenes. Toda la diferencia está aquí: Flaubert, no creyente por fatalidad, comprueba en la desesperación la ausencia de Dios, la tontería de los mitos, la ignorancia espesa y el materialismo de los sacerdotes; Homais, heredero del deísmo revolucionario, realiza las mismas comprobaciones en la serenidad; más aún: basa su tranquilidad de alma en ellas. Cuando el boticario opone la física a los dogmas católicos, Flaubert no tiene nada que contestarle, él, que tantas veces ha escrito: "Odio la anti-fisís". Pero el autor no detesta menos a su criatura: lo que le reprocha a Homais es complacerse en aplastar bajo la acumulación de pequeñas verdades precisas y cortantes las grandes inquietudes de la humanidad. En cuanto a esta tontería invencible y victoriosa, cuyas empresas, hábilmente llevadas a cabo, siempre triunfan y que, finalmente, da cuenta

⁸¹ Madame Bovary, Ed. Conard, pp. 106-107.

de todo lo real, de todo lo que somos, es menester, para descubrir su fealdad, su abyecta suficiencia, su materialismo miope, situarse en el punto de vista de lo que debió haber sido y no fue desde el punto de vista de la ausencia, de la Nada, del vacío, de nuestro vano deseo y nuestro desamparo. Y finalmente, ¿qué es este pensamiento caricaturesco que Flaubert ha ubicado en Homais? Pues bien, es sencillamente el racionalismo experimental del doctor Flaubert; es la Ciencia entera, rebajada hasta la imbecilidad. Cuando Gustave pone en ridículo a este semisabio, este pedante que practica la propaganda antirreligiosa apoyándose en las leyes de la física, sabe perfectamente que el movimiento científico tomado en su conjunto entra en contradicción con la ideología cristianna. Por esta razón lo odia. A los diecinueve años escribe en sus *Souvenirs*: "Tal vez llegue un día en que toda la ciencia moderna se desmoronará y que se burlarán de nosotros: es lo que yo querría".⁸² Y más adelante suele condenar el siglo de las luces en nombre de un irracionalismo que no osa decir su nombre: "El fanatismo es la religión y los filósofos del siglo XVIII, gritando en contra de uno, golpeaban a la otra. El fanatismo es la fe, la fe misma, la fe ardiente, la que hace obras y actúa. La religión es una concepción variable, una invención humana, una idea en fin, el otro es un sentimiento. Lo que ha cambiado sobre la tierra son los dogmas... lo que no ha cambiado son los amuletos, las fuentes sagradas, los ex votos... los brahmanes, los santones y los ermitaños, la creencia, finalmente, en algo que es superior a la vida y la necesidad de ponerse bajo la protección de esa fuerza".⁸³ No importa: en el momento en que condena el pensamiento analítico de los "filósofos", está cercado por el espíritu de análisis: este principio disolvente permanece en su mente tal como ha sido puesto en la infancia; en cuanto una idea viene a tocarlo, instantáneamente ésta se descompone. ¿Cómo podría renunciar al golpe de vista médico, herencia de su padre? Sería abandonar el patrimonio entero a Achille. Contra éste, por el contrario, es menester que Gustave reivindique la mirada-bisturí que disecciona los

⁸² *Souvenirs*, p. 109.

⁸³ T. III, pp. 148-149. Cf. también, mucho antes, hacia 1838-39, este pensamiento en los *Souvenirs*: "El siglo XVIII no entendió nada de poesía, nada del corazón humano: sólo comprendió lo que tiene que ver con la inteligencia".

corazones. No se priva, en su Correspondencia, de afirmar sus méritos de psicólogo: es el príncipe del análisis. Pero le repugna tanto este análisis que nunca lo hace: siempre lo presenta como ya hecho, es decir que suelta en máximas el resultado de su experiencia; por lo cual hay que entender a la vez el registro pasivo de sus impresiones y su desmembramiento quirúrgico. Ahora bien, Flaubert no tiene ninguna experiencia, ¿quién la tiene? Lo que él disfracó bajo este nombre es el puro principio del análisis que, no bien se lo plantea por sí y se lo separa de la práctica científica, cesa de ser método para convertirse en teoría que contiene a priori el utilitarismo, el asociacionismo, el empirismo, etc. A partir de aquí ya no tenemos más observaciones que hacer, ninguna experiencia que intentar, ningún análisis real que efectuar; el acto más generoso, sabemos de antemano que debe descomponerse en pulsiones egoístas; sabemos que el idealismo femenino proviene "del culo", etc. Pues estos pretendidos conocimientos a priori no son nada más que un postulado abstracto disfrazado con efectos retóricos y que se reduce simplemente a esto: el análisis es siempre posible. De modo que todo ya ha sido pensado, conocido: la experiencia de Flaubert está detrás de él, sus principios ya están situados, la búsqueda y el descubrimiento de lo Verdadero se ha producido. Pero, ¿en qué pasado? ¿El de Flaubert? ¿El de su clase o el de la humanidad? Gustave no nos lo dice y, por su misma pasividad, deja que este a priori se presente a él como un conocimiento extraño, la lucha de la Ciencia y de la Fe se desenvuelve en él sin que él participe. Entre las dos tonterías hay una reciprocidad de envolvimiento: esto basta para que se denuncien la una a la otra. Flaubert no levantará un dedo: él adhiere y niega a las dos parejamente. El ideal sería que los dos adversarios se aniquilaran el uno al otro; la tontería analítica, en resumen, es parasitaria, es justamente la negación de la tontería fundamental que, sola, posee el espesor positivo de la materia; nada impide esperar que aquélla, al disolver a ésta, no se prive de todo apoyo y se precipite en el abismo del no ser. Vana esperanza, la Idea recibida, apenas bolidá, renace de sus cenizas y resucita el Análisis que la roe. Estragado por este combate dudoso y perpetuamente recommenzado, Flaubert se refugia en el escepticismo: "La ineptia es sacar conclusiones". Y se guardará muy bien de formar pensamientos por sí solo: "No existen ni ideas justas ni ideas falsas. Las cosas se

adoptan primero calurosamente, luego uno reflexiona. Después duda y todo queda ahí".⁸⁴ De todos modos, este escepticismo juega contra el análisis en el momento en que éste, triunfante, quiere afirmarse en la satisfacción complaciente como el Saber y la Verdad. Pero esta confrontación sigue siendo pasiva. Leamos la Correspondencia desde la primera hasta la última página: nunca sorprenderemos a Flaubert juzgando, razonando, haciendo un examen crítico; nunca descubriremos allí el nacimiento de una idea, de un punto de vista nuevo, de una visión original: el pensamiento, en él, no es nunca un acto; no inventa nada, no establece nunca relaciones; no se distingue del movimiento mismo de la vida; actividad pasiva, arrastrada por la oleada de lo vivido, es sólo la forma verbal del pathos; el encadenamiento de las frases hace a veces pensar en el de las imágenes en los sueños y a veces en las asociaciones verbales a las que se abandona un paciente sobre el diván del analista. En este interminable monólogo, en que los nexos retóricos sustituyen sin cesar a los nexos racionales, las mismas amarguras, los mismos rencores retornan sin cesar bajo los disfraces más diversos, los grandes movimientos de elocuencia ocultan la huida constante de la idea o, más exactamente, la huida ante la idea. Este burgués que reclama su integración siente su destierro en el rencor y no puede ni ver a su clase ni olvidarla, pues ésta es —como medio, familiar— el objeto de su deseo tanto como el de su desprecio: se acepta en la medida en que lo niegan y se niega en tanto que exige que se lo acepte; condena orgullosamente la tontería de los otros, ese conformismo de vista corta que odia su particularidad, y odia esta particularidad que le impide disolverse en la comunidad burguesa. En una palabra, es el mártir de la Tontería, la ha instalado en él con todos sus conflictos y gira sobre sí misma, se roe y lo roe. Sangra por las mordeduras pero se obliga a la inmovilidad: puesto que toda idea, en él, sólo puede reflejar la materialidad de los lugares comunes o el materialismo del análisis, exagera su pasividad dolorosa y rechaza todas las formas del Pensamiento. Ya en 1841, en efecto, escribe: "No soy ni materialista ni espiritualista. Si fuera algo, sería más bien materialista-spettatore-espectador". Erguido, silencioso, estoico, deja caer una mirada desdeñosa sobre la alfombra rodante universal, escucha distraídamente la charla convencional que es sólo su monólogo

⁸⁴ Souvenir, p. 96, escrito después de fines de enero 1841.

interior. A lo sumo un testigo.

Sin embargo, vive, no puede impedirse vivir ni que oscuros pensamientos casi animales dejen de formarse en él a cada instante. En estos significados profundos, que apenas se desprenden de la percepción, de la emoción, del sueño, se intentaría vanamente encontrar rigor analítico; son síntesis: vacilantes, ténidas, indescomponibles. Pero no se parecen tampoco a ideas recibidas, pues se forman sin el concurso del lenguaje. Pensamientos "blandos" y fluidos que corren al ras de la vida y de la materia y a menudo se interpenetran como en los sueños: se podría ver en ellos a la Naturaleza sin los Hombres, pues el Hombre está ausente de ellos, crispado en su negación, en su voluntad de ausencia; en todo caso, expresan la soledad más profunda, la del animal; y son ellos los que darán su incomparable riqueza a *Madame Bovary*. Habremos de describirlos. Por el momento debemos señalar su doble carácter. Están rigurosamente motivados por el negativismo y por la ausencia de Flaubert, es decir, por la relación compleja con su clase; en este sentido, él los produce por su manera misma de hacerse burgués rechazando serlo; todo este sistema bloqueado en la pasividad sirve de cuadro a su proliferación sin ley. Si Gustave superara con un acto intelectual el lugar común y la descomposición analítica, desaparecerían o perderían su blandura; su contingencia sería reemplazada por el orden, una explotación sistemática amenazaría con deformarlos al regularizar su curso. Pero la ideología contemporánea no proporciona a Flaubert el instrumento que él reclama: todo viene de aquí. El siente oscuramente que la noción práctica de síntesis le falta,⁸⁶ la encuentra y la rechaza en las supersticiones, la busca en vano en el racionalismo científico: finalmente la Tontería es la Razón decapitada, es la operación intelectual privada de su unidad, dicho de otro modo, de su poder de unificación. De este modo, el ausentismo de Flaubert no es más que la expresión de su conciencia de clase y es lo que vuelve posible, en él, la fermentación del pensamiento salvaje. Pero, por otra parte, este pensamiento salvaje, por su contenido, escapa a las determinaciones sociales, aunque esté por encima de los particularismos sociales, en el nivel de un humanismo universal: este humanismo no existe y a Flaubert no le interesa inventarlo; por el contrario, estos significados oscuros nos conmueven profundamente en la medida

⁸⁶ Cf. *Souvenirs*, p. 107.

en que expresan, en el hombre, lo universal de la animalidad. Debemos precisar aun más: no es la necesidad la que se refleja en ellos ni la violencia del cuerpo: se trata más bien de una expresión de ese "puro hastío de vivir" que parece ser sobre todo el destino de los animales domésticos. Tal como es, esta pululación astuta, nacida de una ausencia, representa para él la única forma posible de espontaneidad. Y guardémos de ver aquí no sé qué especie de subjetividad inmediata e irreductible: en todos los niveles el objeto está presente; yo lo llamaría, más bien, conciencia animal del mundo.

Aquí se termina nuestra primera parte: hemos intentado establecer, en sus grandes líneas, la **constitución** de Gustave. Pero no hemos alcanzado, al hacerlo, nada más que un condicionamiento abstracto: nadie puede vivir sin hacerse, es decir, sin superar hacia lo concreto lo que han hecho de él. Ahora abordaremos lo que he llamado su **personalización**.

CIENCIAS SOCIALES

COLECCION ANALISIS Y PERSPECTIVAS

América Latina: ¿Reforma o revolución?

J. Petras, M. Zeitlin y otros.

Ciencias sociales: Ideología y realidad nacional,

Eliseo Verón, Alain Touraine y otros.

Teoría de la comunicación humana,

P. Watzlawick y otros.

Los extraños: Sociología de la desviación,

Howard Becker

Ritual de la Interacción,

Erving Goffman

La organización social de la muerte,

David Sudnow

El proceso ideológico,

Levi-Strauss, L. Althusser y otros

Conducta, estructura y comunicación,

Eliseo Verón, 2a. edición, corregida y aumentada por el autor

La paz blanca. Introducción al etnocidio,

Robert Jaulin

La psicología, red ideológica,

Carlos L. Sastre

COLECCION SIGNOS

Metálogos,

Gregory Bateson.

Análisis de Marshall McLuhan,

E. Morin y otros

Análisis de Michel Foucault,

P. Burgelin y otros

Cuba diez años después,

I. Horowitz y otros

La música beat,

A. Beckett y otros

Los Tupamaros,

Alain Labrousse

Ensayos sobre la significación en el cine,

Christian Metz.

**El cuerpo productivo. Teoría del cuerpo
en el modo de producción capitalista,**

D. Deleule y F. Guéry

COMUNICACIONES

I. **Lo verosímil,**

R. Barthes y otros

II. **La semiología,**

R. Barthes y otros

III. **Análisis estructural del relato,**

R. Barthes y otros

IV. **Los objetos,**

A. A. Moles y otros

V. **Análisis de las imágenes,**

Ch. Metz, U. Eco, J. Durand y otros

VI. **Investigaciones retóricas I,**

R. Barthes,

VII. **Investigaciones retóricas II,**

J. Cohen, T. Todorov, C. Bremond, J. Durand,
G. Genette y otros

CRITICA IDEOLOGICA

Teoría de los procesos insurreccionales contemporáneos,
Emilio Lussu

Teoría de la descolonización. Las dinámicas sociales,
Georges Balandier

**En nombre de la ciencia. Análisis del control económico
y político del conocimiento,**
H. L. Nieburg

**Imperialismo y Tercer Mundo. Un análisis de las
relaciones del centro y la periferia,**
Yves Benot

Del colonialismo al socialismo,
Jacques Arnault

Las verdades que mienten,
Bonazzi / Eco

TRABAJO CRITICO

Cien años de soledad: Una interpretación,
Josefina Ludmer

Introducción a la literatura fantástica,
Tzvetan Todorov

Polémica sobre realismo,
Lukács, T. W. Adorno y otros.

Por una vanguardia revolucionaria,
Edoardo Sanguineti

Balance de Hemingway,
George Bataille, Harry Levin y otros

Literatura y sociedad,
Louis Althusser, Alain Badiou y otros

PROXIMAMENTE:

El complejo de Edipo en la tragedia,
André Green

COLECCION FICCIONES

Cuentos de Le Roi Jones,
Le Roi Jones

Cuentos de Enrique Wernicke,
E. Wernicke

La frontera,
Régis Debray

Cuentos de Norman Mailer,
Norman Mailer

Cuentos de Bernardo Kordon,
Bernardo Kordon

¿Por qué estamos en Vietnam?
Norman Mailer

Cosas concretas,
David Viñas

Corresponsal en España,
Ilya Ehrenburg

El mundo alucinante,
Reynaldo Arenas

El cuarto de Giovanni,
James Baldwin

Rebelión después,
Lincoln Silva

Para hacer el amor en los parques,
Nicolás Casullo

Costa bárbara,
Norman Mailer

Impostergable,
Jorge Carnevale

Al encuentro del hombre,
James Baldwin

Codín,
Panait Istrati

Un viaje lejos, hacia no sé dónde,
Uwe Johnson

Chip, el del ojo verde,
Ira Levin

Herraduras y otras historias,
Ring Lardner

COLECCIÓN MUNDO ACTUAL

La cuestión judía en la Argentina,
Juan José Sebreli

Moral burguesa y revolución,
León Rozitchner

Mar del Plata, el ocio represivo,
Juan José Sebreli

Militarismo e imperialismo en el Brasil,
Paulo Cannabrava Filho

Miami y el sitio de Chicago,
Norman Mailer



BIBLIOTECA DE CIENCIAS DE LA CONDUCTA

COLECCION FUNDAMENTOS

Interacción familiar,
G. Bateson, D. D. Jackson y otros

**Trabajo psicológico y pedagógico con niños de
clases populares,**
Frank Riessman

**Grupos de aprendizaje. Guía para coordinadores y
miembros de grupos de discusión,**
Wm. Fawcett Hill

**El informe psicológico. Uso y comunicación de los
descubrimientos psicológicos,**
Walter G. Klopfer

Índice psicoanalítico de Hampstead. El caso de Andy.

Psicoanálisis de un niño de dos años,
John Bolland, Joseph Sandler y otros

COLECCION FRONTERA

Tácticas de poder de Jesucristo,
Jay Haley